Mus. th.
145i

Haller

63

<36636833950018

<36636833950018

Bayer. Staatsbibliothek

291. B.

Vade mecum

für Gesangunterricht.

Eine vollständige Gesanglehre,

bearbeitet

von

Michael Haller,
Seminarinspektor und Stiftskapellmeister zur alten Kapelle in Regensburg.

Regensburg, New York & Cincinnati,
Druck und Verlag von Friedrich Pustet.
1876.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS

Entered, according to Act of Congress in the year 1876,
by ERWIN STEINBACK,
of the firm of Fr. Pustet,
in the Office of the Librarian of Congress
at Washington, D. C.

Vorwort.

Vorliegendes Vade mecum ist die Frucht langjähriger Erfahrung und reiflicher Erwägungen. Es will „Gesangschule“ und „Elementar-Musiklehre“ sein; es will in beiden Beziehungen Alles enthalten, was dahin gehört, wenn auch oft nur in gedrängter Kürze; es will einerseits der Einseitigkeit in der Gesangsbildung, andrerseits der Oberflächlichkeit und Unwissenheit auf dem Gebiete der allgemeinen Musiklehre entgegentreten. Diese „Gesanglehre“ will Jung und Alt, Musik-Dilettanten und Gesangsfreunden, vorzüglich aber der studirenden Jugend und den Zöglingen der Lehrerinstitute und aller höhern Bildungsanstalten als Musiklehre, als Gesangschule, als musikalisches Vade mecum in ersprießlicher Weise dienen.

Wie aus dem Inhaltsverzeichnisse ersichtlich ist, betrachtet diese Gesanglehre den „Ton“, das Grundelement aller Musik, nach vier Beziehungen, nemlich:

*

a) nach seiner Zeitdauer,
b) nach seinen Höhenverhältnissen,
c) nach seinen verwandtschaftlichen Verhältnissen, endlich
d) wie er zweckentsprechend veredelt und vorgetragen werden soll.

In diese vier Abtheilungen sind denn auch die Materien der allgemeinen Musiklehre in möglichst logischer — und praktische Uebungen in systematischer Fortschreitung eingereiht.

Bei dem wachsenden Interesse am Chorale und den polyphonen Werken der alten Schule war es geboten, Abweichungen in Notation 2c. und Eigenthümlichkeiten (Rhythmus Accent 2c. 2c.) an den betreffenden Stellen einzufügen und den Kirchentonarten einen eigenen Paragraph mit Beigabe von charakteristischen Beispielen zu widmen.

Die tabellarischen Zusammenstellungen der Schlüssel und Tonarten sollen einerseits zur leichtern Uebersicht dienen, andrerseits aber auch dem Verständnisse ihrer ebenso schönen als natürlichen Verhältnisse zu Hilfe kommen. Die mehrstimmigen Uebungen, sowie die Lieder und Chöre im Anhange suchen zum selbstständigen Singen polyphoner Compositionen anzuleiten.

Es bedarf wohl nur der Erwähnung, daß die in den meisten Uebungen angebrachten kleinen, senkrechten Strichlein die geeigneten Zeitpunkte zum Athmen angeben.

Was in der „Einleitung" über das Gesangsorgan, die Art und Weise des Athmens, über Stimmbildung u. s. w. gesagt ist, sei einer besondern Beherzigung empfohlen.

Es versteht sich von selbst, daß der Gebrauch des vorliegenden Vade mecum ein verschiedener sein kann und muß, je nach dem Alter und dem Bildungsgrade der Schüler. Das lebendige Wort und Beispiel des Lehrers kann durch kein Buch ersetzt werden. —

Beim Unterrichte von Anfängern im noch kindlichen Alter mag es gerathen sein, so schnell als möglich zu den Tonleitern und den ersten Uebungen fortzuschreiten und die ein- und zweistimmigen in Liedform komponirten Beispiele des Anhanges einzuflechten; es möge aber nie versäumt werden, in jeder Singstunde von den bereits erklärten Materien Einiges zu repetiren und dabei immer weiter auszugreifen, durch veränderte Fragenstellung das Erfaßte zu befestigen, auf den Zusammenhang der Musiklehre, die Vortheile im Lesen der Noten und Treffen der Töne, wie sie an gewissen Stellen angedeutet sind, aufmerksam zu machen, u. s. w.

Schülern gereiftern Alters möge das Büchlein musikalische Grammatik und Uebungsbuch im Gesange, — denjenigen aber, welche bereits Treffsicherheit erlangt haben, Repetitions- und Nachschlagebuch sein. Das beigegebene Sachregister (Seite 141) wird willkommene Dienste leisten.

Regensburg im Oktober 1875.

Michael Haller.

Inhalt.

D.

Vortrag.

Einleitung.

I. Die dem Gehöre vernehmbare Bewegung der Körper nennt man Klang, Schall, Geräusch, Laut u. s. w. Ist diese Bewegung eine gleichmäßige, so bleibt der Klang, Schall, Laut, u. s. f. auf einerlei Höhe, und das nennen wir Ton.

Ein und derselbe Ton kann verschiedenen Eindruck auf uns machen; z. B. ein Ton eines Instrumentes, ist in einer Beziehung verschieden von demselben eines andern Instrumentes oder der menschlichen Stimme; diese Beziehung nennt man Klangfarbe, Charakter.

II. Aller Ausdruck durch unartikulirte Töne ist Musik im weitesten Sinne, z. B. der Gesang der Vögel.

Durch zweckmäßige, den allgemeinen Kunstgesetzen entsprechende Verbindung der Töne entsteht Musik im engern Sinne oder Tonkunst.

Die Musik ist entweder: 1. Instrumental- oder 2. Vokal-Musik.

1. Instrumentalmusik ist sie, wenn sie durch Instrumente oder Tonwerkzeuge hervorgebracht wird. Diese Tonwerkzeuge sind Saiten- oder Blas- oder Schlag-Instrumente.

Saiteninstrumente sind die Streichinstrumente oder Geigen, (Violine, Viola, Violoncello, Violon oder Contrabaß), ferner die Lauten-, Harfen-, Cimbal-, Cither- und Clavier-Instrumente.

Blasinstrumente sind entweder Holzblasinstrumente, (Flöten, Clarinetten, Oboe, Fagott) — oder Blechinstrumente (Trompeten, Posaunen, Hörner, Baßtuba); ferner die Orgel.

Schlaginstrumente sind Pauken, Trommeln, Triangel, Becken oder Cinellen.

2. Vokalmusik ist jene, welche durch menschliche Stimme, durch das Gesangorgan hervorgebracht wird.

Das Gesangorgan besteht a) aus den Lungen und der Luftröhre, b) aus dem Kehlkopfe, c) aus der Mund- und Nasenhöhle. Im Kehlkopfe wird der Ton erzeugt; die nöthige Luft dazu spenden die Lungen durch die Luftröhre; durch die Mund- und Nasenhöhle erhält der Ton seine Färbung, Klangfarbe.

a) Die Lungen spenden durch die Luftröhre die Luft; ihre Thätigkeit ist dabei das Aus- und Einathmen.

Man unterscheidet ein dreifaches Athmen: 1. das Zwergfell- oder Bauchathmen, welches für das gewöhnliche Sprechen angewendet wird; 2. das Rippen- oder Flankenathmen, welches zum Sprechen mit gehobener Stimme dient; 3. das Hochathmen, wobei vorzüglich die Schulter- und Halsmuskeln und die obern Theile des Brustkastens thätig sind. Wir betrachten es an uns vorzüglich im Stande der Beklommenheit, der Angst, bei größerer körperlicher oder geistiger Erregtheit. Der Athem ist dabei immer ein sehr kurzer.

Es ist klar, daß für den Gesang nur das Rippen- oder Flankenathmen angewendet werden soll. Bei diesem Athmen hebt und senkt sich der Brustkasten. Diese Bewegung des Brustkastens darf in keiner Weise gehindert werden; deßhalb ist jede Beengung desselben durch Kleider, Kreuzen der Arme, Hineinlegen über Bänke und Pulte beim Singen zu vermeiden; außerdem soll der Sänger auf beiden zusammengestellten Füßen stehen und Kopf und Hals aufrecht halten.

Der Sänger muß im Stande sein, den Ton gleichmäßig zu singen und auszuhalten; deßwegen muß er ruhig, gleichmäßig ausathmen können; dieß aber wird nur möglich durch ruhiges Einathmen, ferner dadurch, daß er neu athme, bevor die ausströmende Luftmenge verbraucht ist.

Der Sänger braucht einen langen Athem, deßwegen muß er geübt sein, den Athem zu sparen; dieß aber lernt er dadurch, daß er stets besorgt ist, mit wenig Athem singen zu lernen, d. h. jeden Ton seiner Stimme leise anzusingen und auszuhalten.

Um kräftige Töne zu singen, hüte sich der Sänger, plötzlich die Luft auszustossen; er übe sich vielmehr, die starken Töne aus schwachen entstehen zu lassen, zuerst langsam und dann immer schneller; dadurch erlernt er auch das richtige Anwachsen oder Anschwellen der Stimme auf einem Tone; wie aber das Anschwellen, so übe er auch das Nachlassen oder Abschwellen. —

b) Der tongebende Theil des Gesangorgans ist der Kehlkopf. Dieser befindet sich ober der Luftröhre und besteht aus mehreren Knorpeln (Ring=, Schild= und Gießkannenknorpel) und den dazwischen ausgespannten elastischen Stimmbändern, deren innere Ränder die Stimmritze bilden. Von der Spannung der Stimmbänder, bewirkt durch die Thätigkeit des Ring= und Schildknorpels hängt der Gesangton ab. Der Sänger muß die Muskelthätigkeit, durch welche die Spannung der Stimmbänder eine richtige, entsprechende wird, vollständig beherrschen können. Dadurch lernt er rein singen. Um zu jener Beherrschung der Muskelthätigkeit des Kehlkopfes zu gelangen, sei der Sänger sehr vorsichtig in Erweiterung des Stimmumfanges. Der Gesanglehrer aber lasse Anfänger nur in der Sprachhöhe singen, etwa die eine Hälfte der Tonleiter, wie sie §. 7. angegeben sind und unterstütze fleißig mit einem reingestimmten Instrumente, besonders der Violine.

Werden die Stimmbänder durch hohe Töne straff angespannt, so schwingen nur die innern Ränder derselben; dadurch entstehen die sogenannten Falsettöne, die sich von den durch die Schwingungen der ganzen Stimmbänder erzeugten Brusttöne merklich unterscheiden. Solche Falsettöne können noch immer leicht angesungen werden in einer höheren Lage, in welcher für die Brusttöne schon sehr viel Athem erfordert wird. Daher ist es nützlich, die Falsettöne oft zu üben und besonders darauf zu achten, daß der Uebergang von der Brust= zur Falsetstimme (Stimmbruch) so viel als möglich ausgeglichen werde.

c) Die Klangfärbung des Gesangtones wird bewirkt durch die Mund= und Nasenhöhle. Man unterscheidet gewöhnlich eine dunkle und eine helle Klangfarbe. Die helle Klangfärbung soll der Sänger vorerst zu erreichen suchen; deßwegen bemühe er sich

vorzüglich, den Vokal a auf allen Tönen seines Stimmumfanges recht klar zu singen. Da aber auch die andern Vokale rein gesungen werden sollen, so sind natürlich die Schulübungen (Solfeggieen) mit den Benennungen der Noten recht fleißig zu üben, immer jedoch auf ganz reine Aussprache der Vokale zu achten. Der Vokal wird gesungen, der Consonant wird nur gesprochen, am Ende einer Silbe nur kurz, wenn gleich deutlich, angehängt. Vergl. §. 21. über die Aussprache.

Fehlerhafte Klangbildungen sind der Gaumen- und der Nasenton. In beiden Fällen findet durch das Zusammenziehen der Mandeln oder anderer naher Theile eine Verengung des Raumes um den Kehlkopf statt, wodurch das freie Ausströmen der Luft gehemmt wird; sie schlägt am Gaumen oder an der Nasenhöhle an und erzeugt den eigenthümlichen Klang. Zur Heilung vom Gaumentone singe man mit erweitertem Schlunde und besonders Töne mit dunklerer Färbung; den Nasenton zu vermeiden, ist es sehr nützlich, viel zu vokalisiren und dabei die Zunge in ruhiger, gestreckter Lage zu halten.

Wenn die Mutation, d. i. die Veränderung der Stimme beim Uebergange vom kindlichen zum reiferen Alter eintritt, ist das Gesangorgan sorgfältig zu schonen. — Die Knabenstimmen mutiren in Männerstimmen; die Mädchenstimmen gewinnen durch die Mutation an Umfang und Klangfülle.

Je nach der Lage und dem Vermögen, höhere oder tiefere Töne singen zu können, werden die Stimmen eingetheilt in Ober- und Unterstimmen; erstere heißen für die höhern Töne: Sopran, Cantus, Discant, für die tiefern Alt. Letztere sind die Männerstimmen: Tenor für die höhere Lage: Baß für die tiefere. Bariton ist der Farbe nach Baß, der Stimmumfang aber reicht von den Tönen des Basses bis zu den höhern Tönen des Tenors. — Eine tiefe Sopran- oder hohe Altstimme heißt Mezzosopran; eine in der Tiefe starke Altstimme wird Contraalt genannt.

III. Die Vokalmusik erscheint vor Allem als reine Vokalmusik oder als begleitete, mit einem oder mehreren Instrumenten oder einem Orchester.

Sie ist Sologesang (Solo), wenn eine Gesangspartie von nur einer Stimme, — und Chorgesang, (Tutti, Chorus) wenn sie von mehreren vorgetragen wird.

Der Gesang ist einstimmig oder mehrstimmig; der einstimmige Gesang heißt auch unisonisch, unisono, besonders wenn er von mehreren Individuen, von Ober= oder Unterstimme oder von von beiden zugleich zu Gehör gebracht wird.

Ein Tonstück, welches von 2 obligaten (selbstständigen oder Haupt=) Stimmen vorgetragen wird, heißt Duett; ein Tonstück mit 3 Hauptstimmen wird Terzett, mit 4 Hauptstimmen Quartett, und so Quintett, Sextett u. s. w. genannt.

Die Vokalmusik theilt sich endlich noch in Choral= und Figural=Gesang.

Choralgesang ist ein einfacher, mehr gleichmäßig sich bewegender Gesang. Der eigentliche Choralgesang, schlechthin Choral genannt, ist ein einstimmiger Gesang, der sich ohne genau abgemessenes Zeitmaß frei innerhalb einer den musikalischen Gesetzen entsprechenden Reihe von Tönen bewegt. Sein freier Takt ist die Sprache; sein freies Tempo ist die Seelenstimmung des Singenden. Auch die Tonlage ist frei und dem Ermessen des Sängers, (beziehungsweise des Vorsängers oder Dirigenten) überlassen.

Figuralgesang ist jener, welcher mehr mit musikalischen Figuren geziert in einem bestimmten Zeitmasse, in bestimmter Tonhöhe und gewöhnlich in mehrstimmiger Weise aufgeführt wird.

Eine Composition von mehreren Stimmen, wovon eine die Hauptstimme ist, während die andern nur zur Unterstützung oder Begleitung dienen, also nur untergeordnet, nicht absolut nothwendig sind, nennen wir homophon, während eine Composition, wovon jede Stimme selbstständig auftritt und so wesentlichen Antheil am Ganzen beansprucht, als poliphon bezeichnet wird.

Zu den homophonen Compositionsformen gehört vorzugsweise das Lied, d. i. ein Tonstück, das nur einen einzigen Hauptgedanken hat, das der Ausdruck einer einzigen Empfindung ist. Ihm schließen sich an das Recitativ, — der Gesang gewöhnlich einer einzelnen Stimme, ohne bestimmten musikalischen Rhythmus, in

mehr deklamatorischer Weise, — und die Arie, worunter ein begleiteter Gesang einer Solostimme verstanden wird, in welchem sich ein bestimmter Gemüthszustand des Singenden ausspricht.

Zu den polyphonen Formen sind zu zählen der feste Baß (Basso ostinato), der seine Melodie hartnäckig (obstinate) öfters nacheinander wiederholt; der gehende Baß (Basso continuo), ein in gleichmäßiger Weise sich fortbewegender Baß; die Imitation oder Nachahmung kürzerer oder längerer Melodieen; die Fuge, ein Tonstück, in welchem ein Hauptsatz (Thema) von einer Stimme in die andere wandert und den Hauptinhalt desselben ausmacht; die Doppel- und mehrfache Fuge mit zwei oder mehreren Thematen; der Canon, wenn eine zweite oder mehrere Stimmen den Gesang der ersten Stimme Note für Note nachahmen, während die erste den Vortrag des Gesanges selbst noch nicht beendigt hat, so daß allmählig alle Stimmen gleichzeitig mit dem Gesange der ersten Stimme beschäftigt sind, jede aber mit einem andern Theile desselben.

Die homophonen und polyphonen Formen für Vokalmusik finden nebeneinander ihre Anwendung vorzüglich in der geistlichen und kirchlichen Musik: Motette, Cantate, Messe, Oratorium — und in den profanen Liederspielen, Opern (dramatische Musik).

A.

Darstellung des Tones nach seiner Zeitdauer.

§. 1. Die Tonzeichen und ihre Geltung.

1. Die Töne werden durch gewisse Zeichen dargestellt, die man Noten nennt.

2. Da nicht alle Töne gleich lang zu singen oder zu spielen sind, so müßen die Noten eine verschiedene Länge und Kürze der Zeit darstellen können. Dieß geschieht durch Theilung der sogenannten „ganzen" Note 𝅝 in ihre Theile. Diese Note 𝅝 sei gleich 1; theilt man diese ganze Note in 2 gleiche Theile, so erhält man die sogenannten „halben" Noten, deren Gestalt sich durch den Theilungsstrich von der ganzen Note unterscheidet.



$$= \frac{1}{2} + \frac{1}{2} = \frac{2}{2} = 1.$$

Theilt man die halbe Note wieder in 2 Theile, so ergeben sich die „Viertelnoten", welche, wie jede kleinere Note, gefüllt ist:



$$\frac{1}{4} + \frac{1}{4} = \frac{2}{4} = \frac{1}{2}.$$

Setzt man die Theilung fort, so ergeben sich vorerst 2 „Achtelnoten" durch Theilung der Viertelnote; zum Unterschied von den Viertelnoten haben die Achtelnoten einen Querstrich am Theilungsstrich:



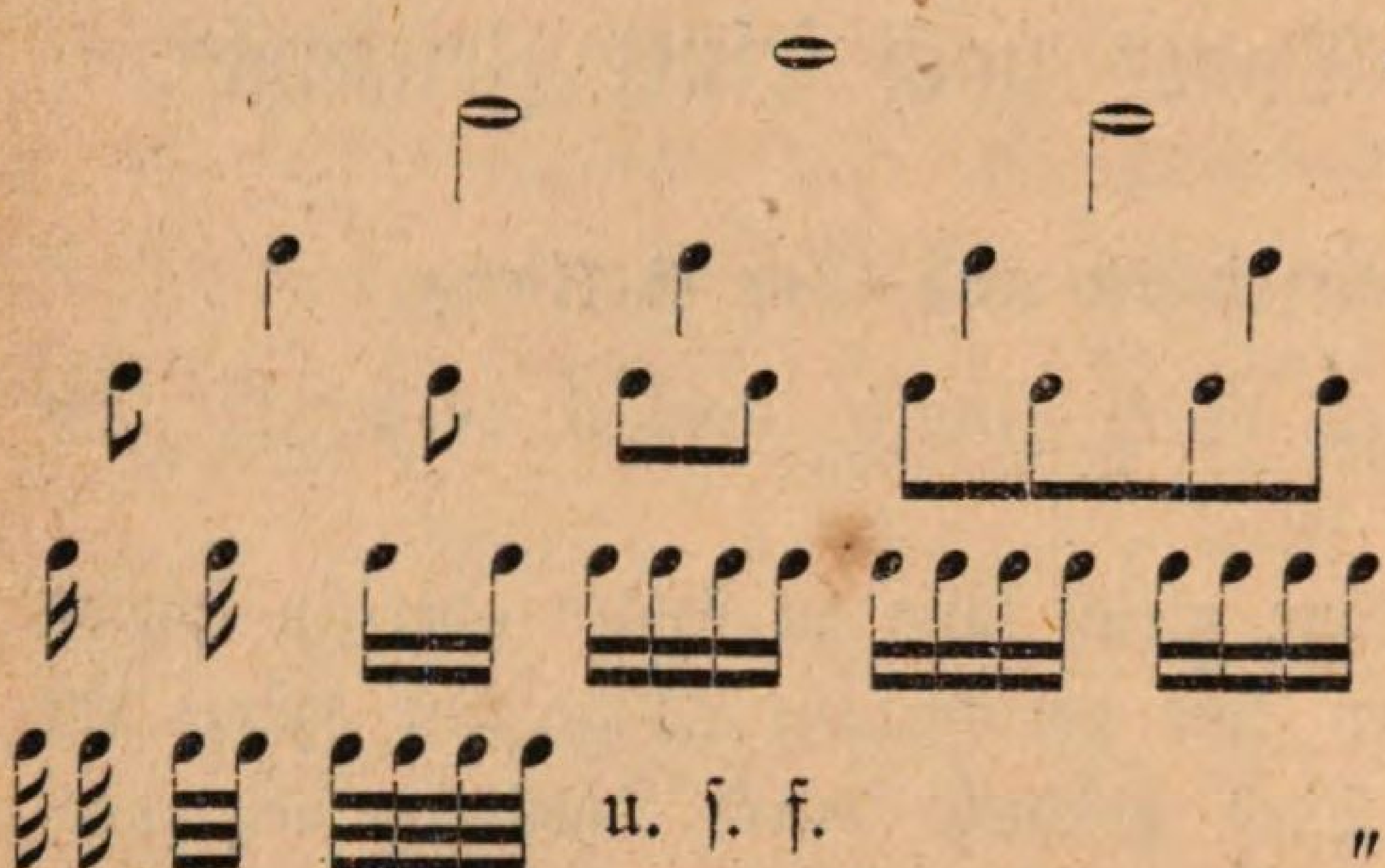
$$\frac{1}{8} + \frac{1}{8} = \frac{2}{8} = \frac{1}{4}.$$

Durch Theilung der Achtelnote in 2 gleiche Theile entsteht die „Sechzehntelnote“ mit zwei Querstrichen:

 $^1/_{16} + {}^1/_{16} = {}^2/_{16} = {}^1/_8$.

und so als Theile dieser die „Zweiunddreißigstelnoten“ u. s. f.

Daraus ergibt sich folgende Zusammenstellung:



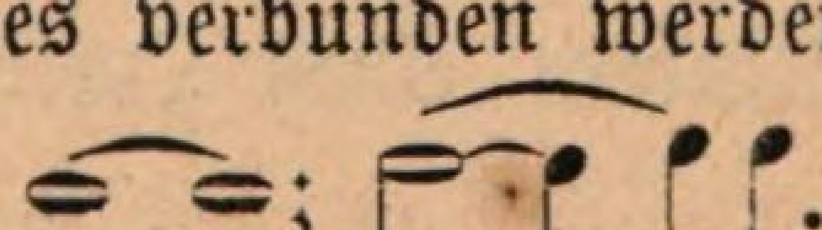
= die ganze Note,
„ 2 halbe Noten,
„ 4 viertel „
„ 8 achtel „
„ 16 sechzehntel „
u. s. f. „ 32 zweiunddreißigstel „

3. Diesen Zeichen für die relative Zeitdauer eines Tones entsprechen andere Zeichen, welche die Zeit des „Schweigens“ in einem Tonstücke angeben; man nennt diese Zeichen „Pausen“ und theilt sie folgenderweise ein:



= ganze Pause.
= halbe Pausen.
= viertel Pausen.
= achtel Pausen.
= sechzehntel Pausen.

Eine für alle Stimmen eines mehrstimmigen Satzes zu gleicher Zeit geltende Pause heißt Generalpause.

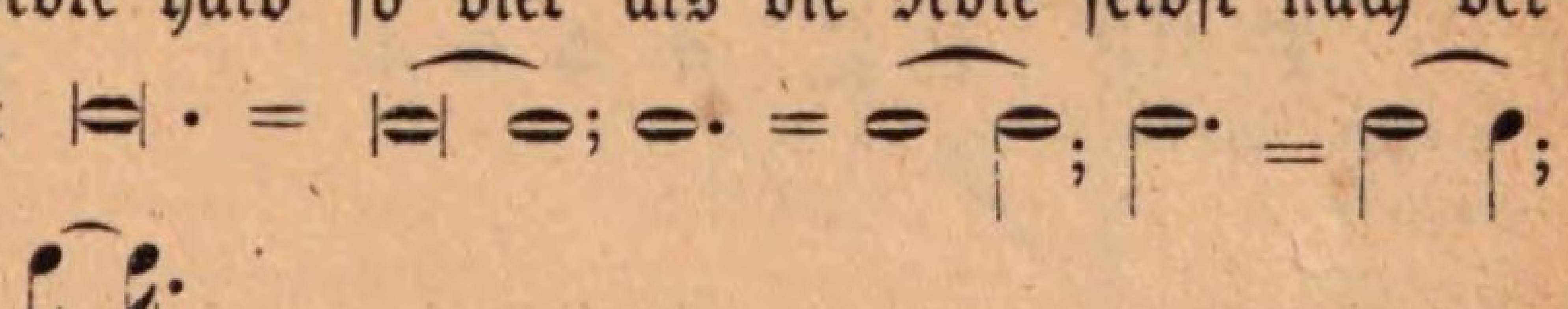
4. Es können auch 2 oder mehrere Noten zu einer längeren Zeitdauer eines Tones verbunden werden durch das Verbindungszeichen ; z. B. .

5. In den Vokalwerken der alten Schule finden sich noch 3 Noten, welche größern Werth als unsere ganze Note ⚬ haben; nemlich

die oder (brevis, welche den Werth von 2 ganzen Noten hat und besonders in kirchenmusikalischen Werken auch jetzt wieder gebraucht wird; ferner die longa mit dem Werthe von 2 und die maxima mit dem Werthe von 4 oder 2 ; die longa und maxima werden in der jetzigen Schreibweise nicht mehr angewendet.

6. In den Choralbüchern finden wir dreierlei verschiedene Noten: = die lange Note (longa); = die kurze (brevis) und = (semibrevis), welche noch kürzer ist; diese Noten haben keine bestimmte Länge; die langen oder kurzen Sylben der Textworte entscheiden darüber; die brevis findet sich über kurzen und langen Sylben; ihr Werth nähert sich bald der longa , bald der semibrevis .

7. Eine Note mit dem Punkt nach sich ist die abgekürzte Schreibweise für 2 auf einer Tonstufe zusammengezogene Noten, von denen die zweite den halben Werth der ersten hat; also gilt ein Punkt nach einer Note halb so viel als die Note selbst nach der er steht; folglich ist



Steht hinter dem ersten Punkt noch ein zweiter, so hat dieser den halben Werth des ersten Punktes; z. B.



8. Das Zeichen Fermate (corona, Krone, Ruhe- oder Haltzeichen) über einer Note oder Pause zeigt ein längeres Verweilen des Tones auf einer Note, beziehungsweise längeres Aushalten der Pause an.

Das Zeichen (im Chorale) am Ende der Linien heißt Notenzeiger, Custos, und zeigt an, auf welcher Stufe die erste Note der nächsten Zeile steht.

§. 2. Der Takt.

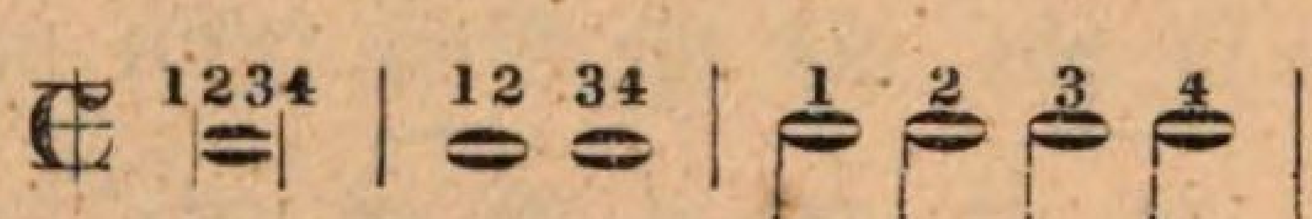
1. Unter Takt versteht man die richtig geordnete Eintheilung einer gewissen Zahl von Noten oder Pausen. Diese Eintheilung geschieht mittels des Taktstriches, der nach jedem Takte angebracht wird.

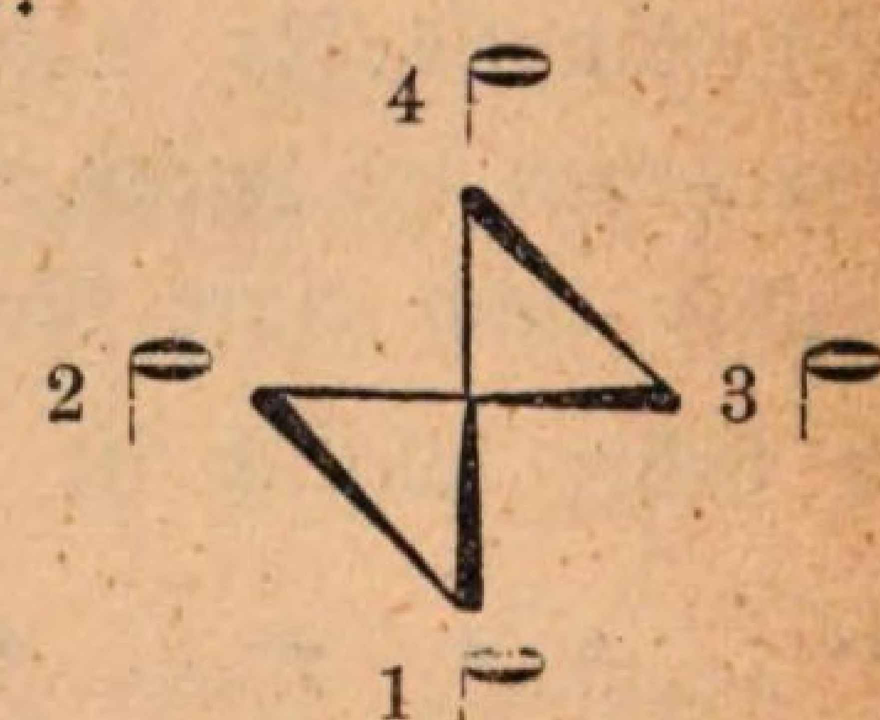
2. Der Takt ist von zweierlei Art: gerade oder ungerade. Die geraden (oder gleichen) Taktarten bestehen aus 2 oder 4 Hauptzeiten oder Takttheilen; die ungeraden dagegen enthalten 3 Takttheile.

3. Die Hauptzeiten des Taktes werden mit Bewegungen der Hand (oder mit einem Taktstocke, daher Taktiren, Taktgeben), angegeben. Folgende Uebersicht der gebräuchlichen Taktarten gibt sowohl die Bezeichnung der Taktart, als auch die Handbewegung an:

a) Gerade Taktarten:

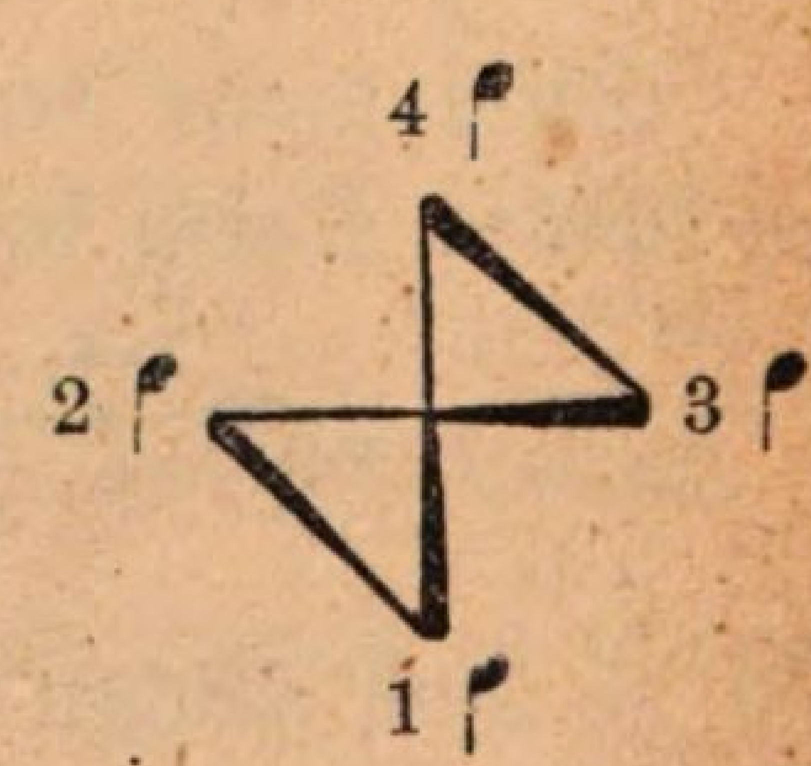
Der $^4/_2$ oder große Allabreve Takt =



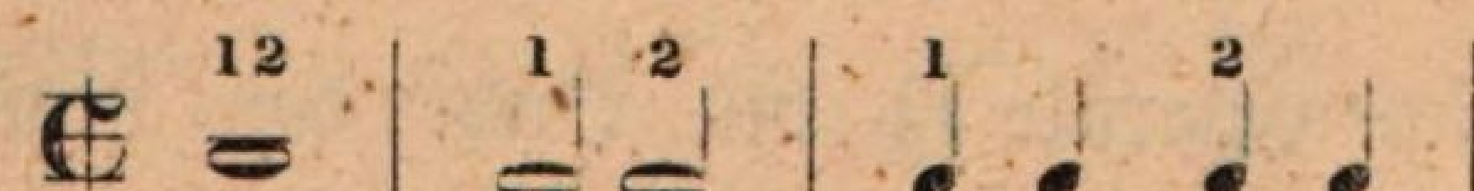


Der $^4/_4$ oder ganze Takt =

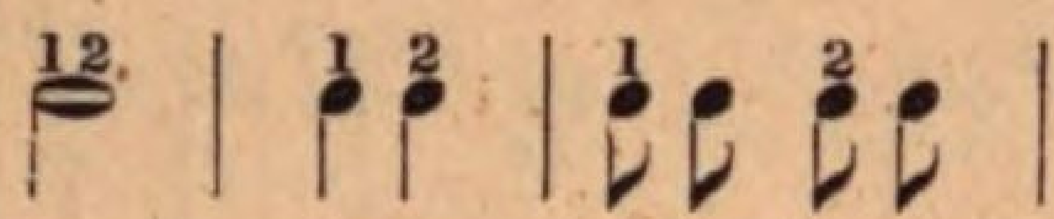




Der $^2/_2$ oder Allabreve Takt =





Der $^{2}/_{4}$ Takt = $^{4}/_{8}$ 

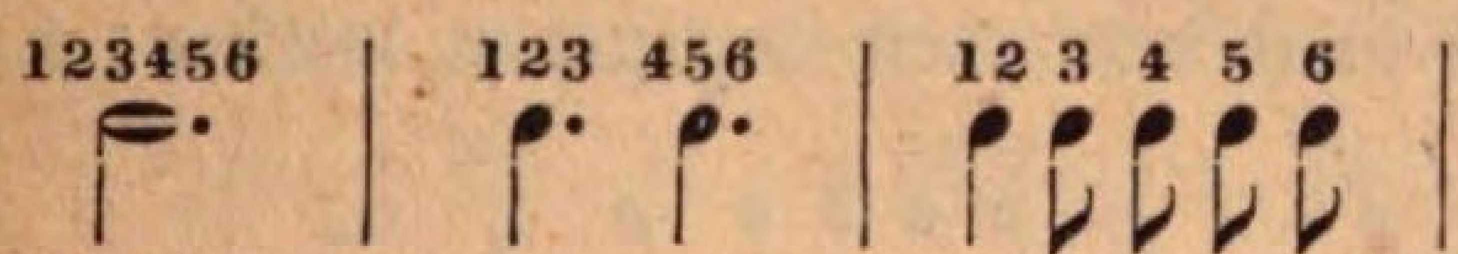


Der $^{6}/_{4}$ Takt = $^{6}/_{4}$





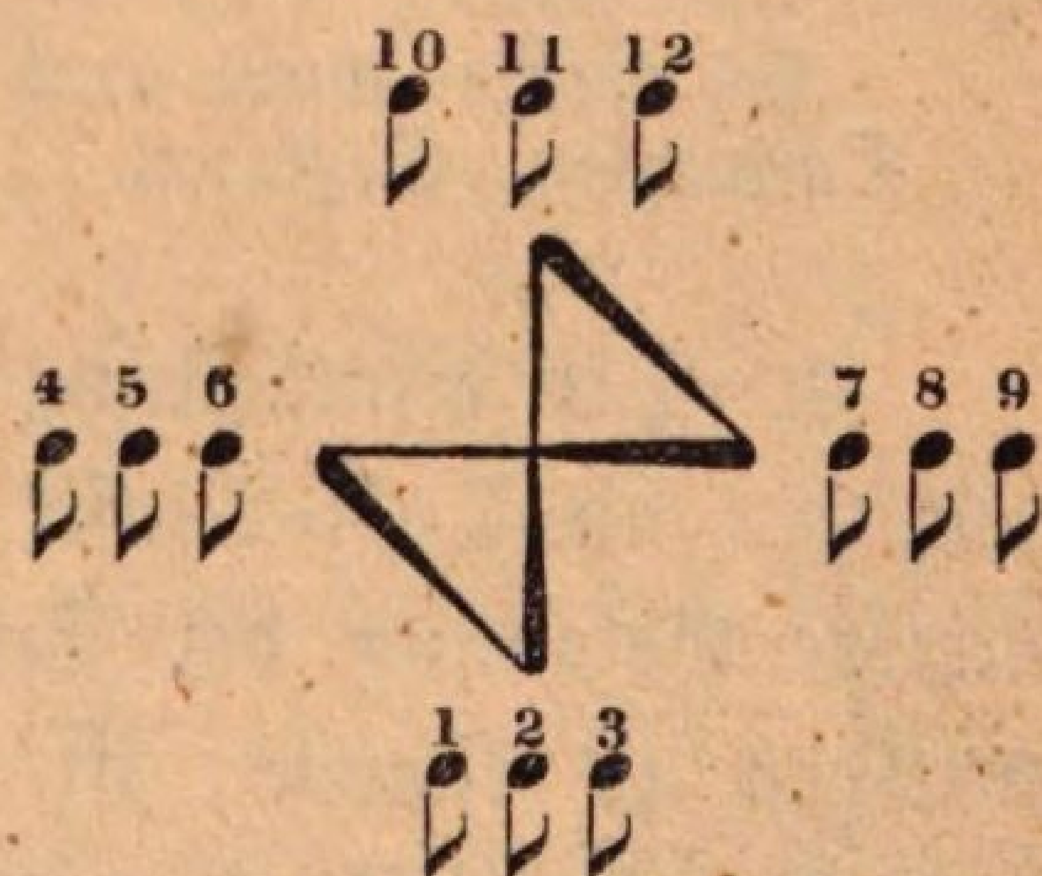
Der $^{6}/_{8}$ Takt = $^{6}/_{8}$





Seltener kommen vor der $^{12}/_{4}$ und

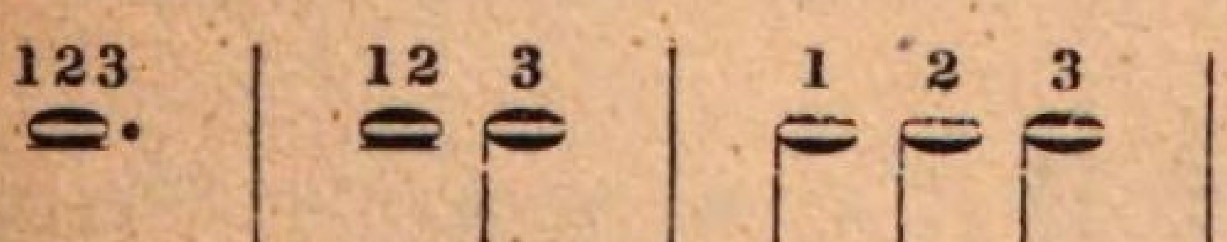
$^{12}/_{8}$ Takt:

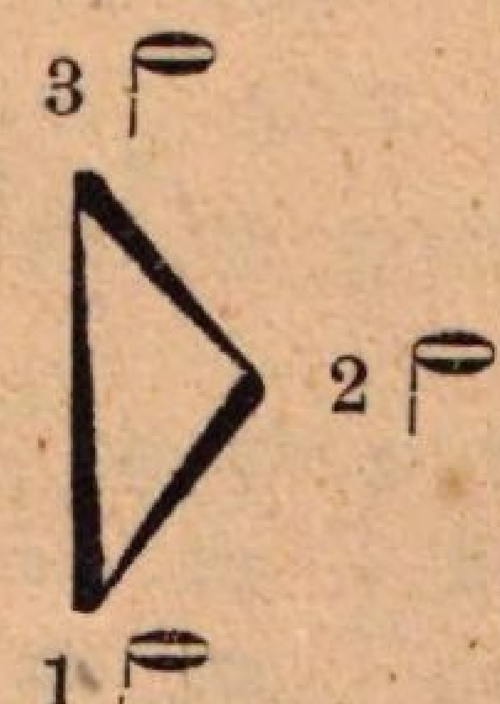


b) Ungerade Taktarten,

auch dreitheilige oder Tripeltakte genannt:

Der $^{3}/_{2}$ Takt = $^{3}/_{2}$

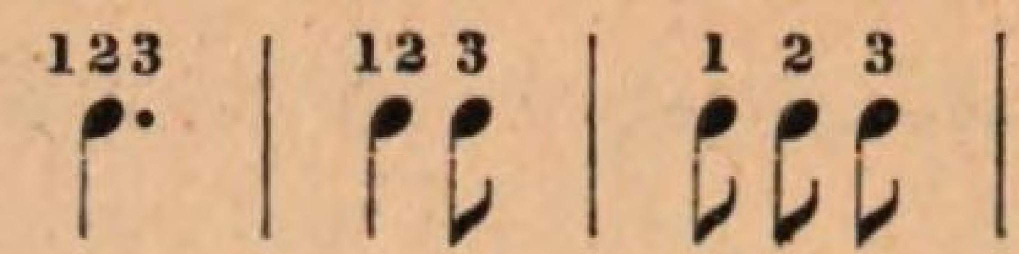


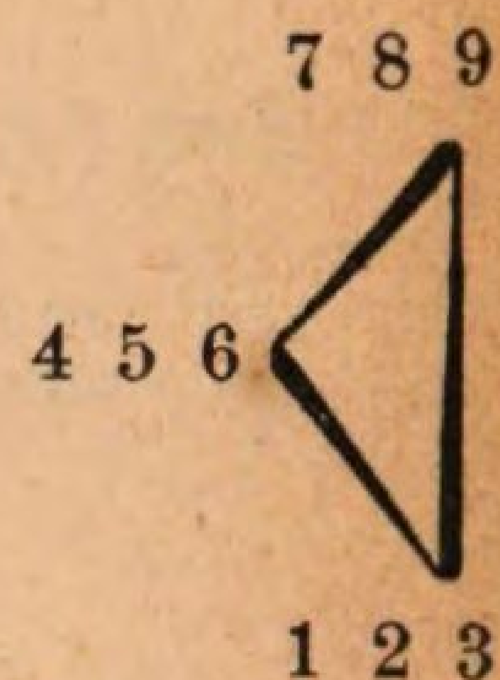
2c.


oder


Der $^{3}/_{4}$ Takt = $^{3}/_{4}$ 

2c. 〃

Der $^3/_8$ Takt = $^3/_8$  ꝛc. 

Seltener sind der $^9/_8$ und $^9/_4$ Takt: 

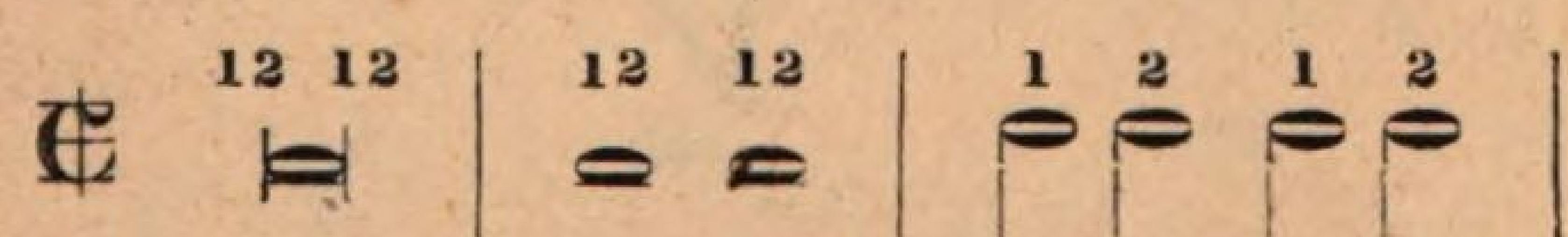
Anmerk. Wird ein Takttheil oder ein Glied eines Takttheils (Taktglied) wieder in 3 gleiche Theile getheilt, so entstehen Triolen, welche gewöhnlich mit der Ziffer 3 über denselben angegeben werden; z. B.



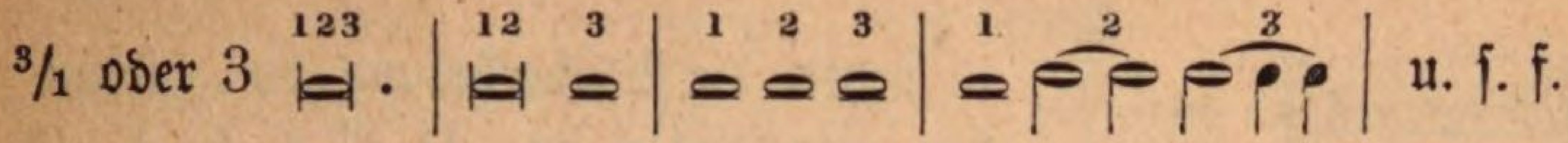
Es treffen wohl auch 5 und 6 Noten auf einen Takttheil: sie heißen Quintolen, Sextolen.

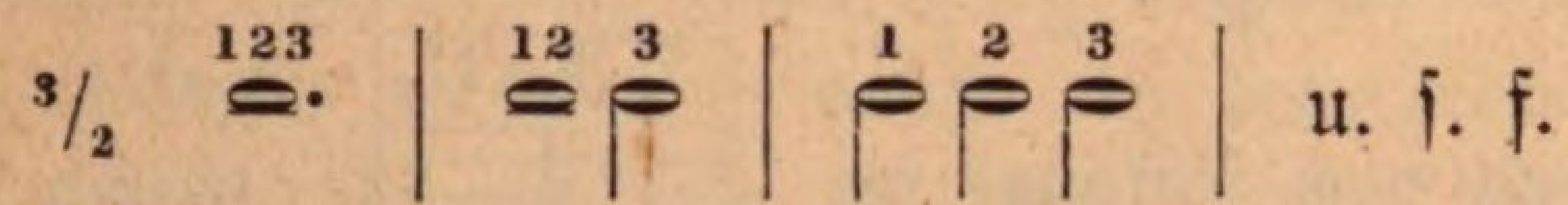
4. Die Eintheilung in gerade und ungerade Taktarten gilt auch für die Takt-Musik der frühern Jahrhunderte. Um aber die richtige Betonung der Textworte durch die Handbewegung leichter anzeigen zu können, ist bei den geraden Taktarten das Taktiren nach Art des alla breve Taktes von größtem Vortheile. Nehmen wir als Maß eines vollen Taktes die brevis der Alten , so gestaltet sich der Takt folgenderweise:

1. Gerade Taktart:

 u. s. f. 

2. Ungerade Taktarten:



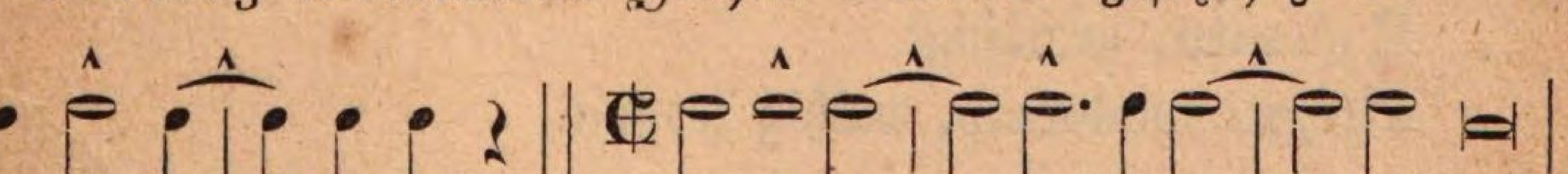


5. Die Bezeichnung des Taktes wird in jedem Tonstücke unmittelbar vor die erste Note oder Pause gesetzt und gehört daher zu den Vorsetzungszeichen oder Vorzeichnungen.

6. Es liegt in der Natur der Sache, daß die einzelnen Takttheile, obgleich ihrem äußern Werthe und ihrer Dauer nach gleich, doch hinsichtlich des Nachdruckes (des innern Werthes) ungleich sind; der Niederschlag (thesis) hat mehr Gewicht als der Aufschlag (arsis); daher unterscheidet man schwere oder gute Takttheile und leichte oder schlechte. Schwere Takttheile sind im zweigetheilten Takte der 1. Takttheil; im viergetheilten der 1. und 3.; in den dreigetheilten der 1. Takttheil; die übrigen sind gewöhnlich leichte Takttheile.

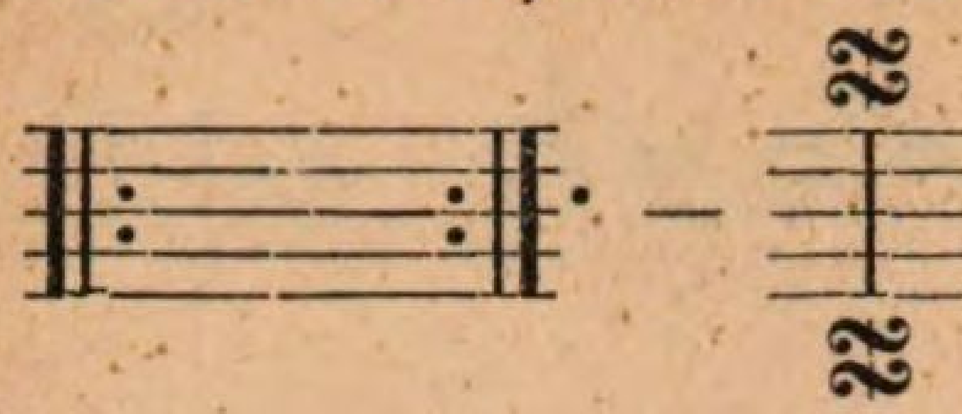


7. Die Note des guten Takttheiles erhält durch das Gewicht desselben auch eine stärkere Betonung (Accent). Oft beginnt eine Note mit dem leichten Takttheile und wird auf den schweren hinüber gezogen; solche Noten heißen synkopirte (zusammengezogene) Noten, Synkopen; sie nehmen die Betonung, den Accent des folgenden schweren Takttheiles schon auf dem leichten Takttheile, mit dem sie beginnen, in Anspruch; häufig wird noch dazu das diese Betonung ausdrückende Zeichen ^ darüber gesetzt; z. B.



8) Am Ende einer Abtheilung oder eines Stückes wird das Schlußzeichen gesetzt, zwei stärkere Taktstriche ‖. Sollen mehrere

Takte wiederholt werden, so werden die Wiederholungszeichen gebraucht:



— deutet die Wiederholung von diesem Zeichen angefangen an. D. C. d. h. da Capo, Wiederholung vom Anfange an.



prima — seconda volta, zeigt an, daß bei der Repetition die Takte unter I. übersprungen und dafür die Takte unter II. gesungen oder gespielt werden.

§. 3. Das Tempo.

Die Zeit, in welcher ein Takt vorgetragen werden soll, wird näher bestimmt durch das vorgeschriebene Tempo.

Gewöhnlich gebraucht man zur Bestimmung des Tempo, d. h. des Grades der Bewegung eines Tonstückes, folgende Ausdrücke:

1. Für die langsame Bewegung:

Largo, (breit) langsam gedehnt.
Lento, schleppend.
Adagio, langsam.
Grave, schwer, ernsthaft.
Larghetto, etwas breit.

2. Für die mittlere Bewegung:

Andante, (gehend), schrittmäßig; etwas langsamer ist Andantino.
Sostenuto, gehalten, zurückgehalten.
Comodo, bequem.
Maestoso, erhaben, feierlich.
Allegretto, etwas lebhaft.
Moderato, gemäßigt.
Allegro moderato, mäßig lebhaft.

3. Für die schnelle Bewegung:

Allegro, munter, hurtig.
Animato, beseelt.

Vivace, lebhaft.

Presto, schnell; Prestissimo, sehr schnell.

Diese Tempo-Bestimmungen werden oft noch näher bestimmt durch Beiwörter: assai, sehr, z. B. Allegro assai; — molto, viel, sehr; z. B. Adagio molto; — poco, un poco, ein wenig; — non tanto, non troppo, nicht zu sehr; — con moto, mit Bewegung, — più, mehr, meno, weniger. Soll das vorgeschriebene Tempo allmählich langsamer genommen werden, so steht über dem Takte: ritard. oder ritardando; diese Verzögerung dauert bis zur Bezeichnung: a tempo. — Die gegentheilige Wirkung bezeichnen die Ausdrücke stringendo, accelerando. — Sollen einzelne Stellen eines Tonstückes schneller oder langsamer genommen werden, so zeigen dieses die Wörter vivo, più vivo (lebhafter); veloce (schnell), ritenuto (zurückgehalten) an, und gelten bis zur Bezeichnung a tempo, d. h. in der regelmäßigen Bewegung. Sehr häufig wird das Zeitmaß der Markttheile durch Hinweisung auf einen Taktmesser (Metronom), dessen Pendel mit Zahlen versehen ist, bestimmt; z. B. M. ♩ = 92.

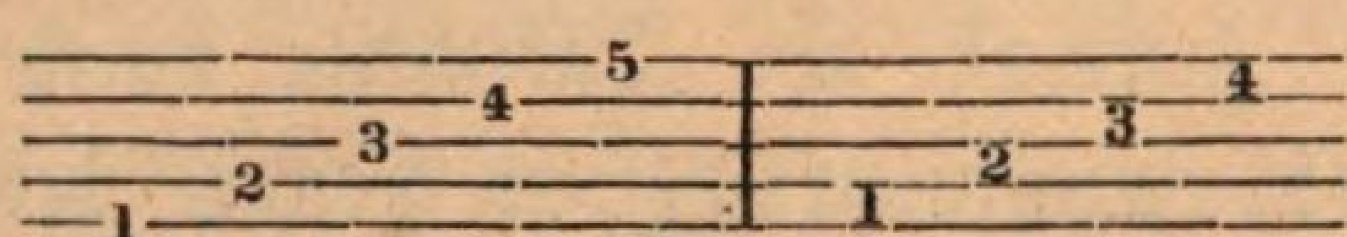
Oft — bei den Alten immer — fehlt eine nähere Tempobestimmung; in diesen Fällen entscheidet der Charakter der Composition, das gute Gefühl und Urtheil des Dirigenten und Sängers, Zeit und Ort, wann und wo solche Compositionen aufgeführt werden. Text und Composition machen oft in einem und demselben Stücke bald langsameres, bald schnelleres Tempo nothwendig.

B.

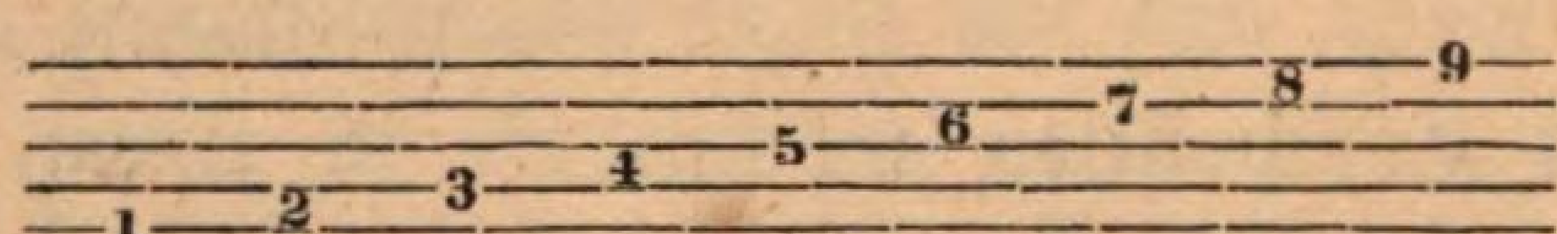
Darstellung des Tones nach seiner Höhe oder Tiefe.

§. 4. Die Klang- oder Tonstufen.

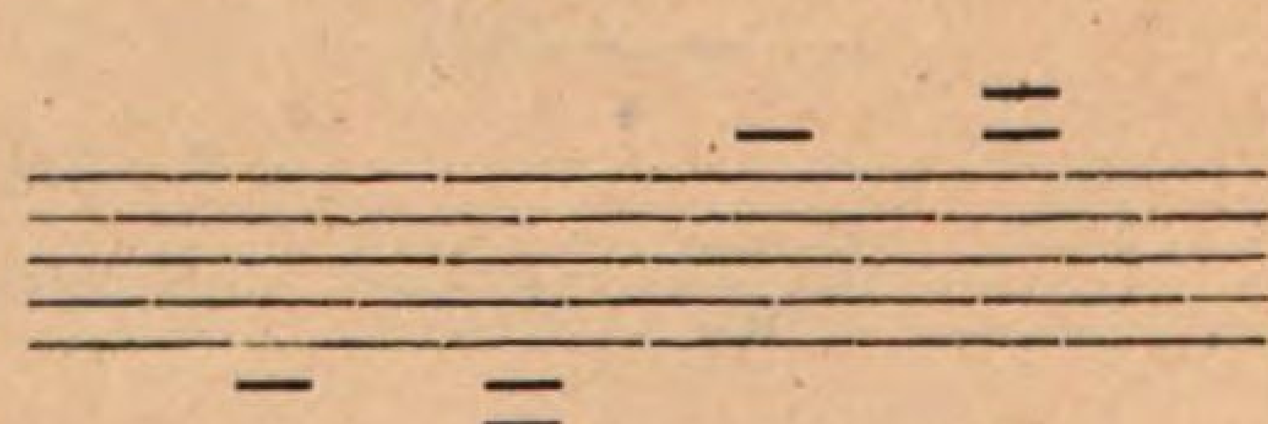
1. Um die Höhe oder Tiefe der Töne darzuthun, gebraucht man ein sogenanntes Liniensystem (eine Notenleiter), bestehend in 5 Linien und 4 Zwischenräumen (Spatien, spatium):



Diese Linien und ihre Zwischenräume sind die Klangstufen oder Tonstufen der Noten; sie werden immer von unten angefangen hinauf gezählt.



2. Reichen diese 9 Klangstufen für höhere oder tiefere Töne nicht aus, so werden über oder unter das Liniensystem kurze Neben- oder Hilfs-Linien gezogen, so zwar, daß jede über oder unter das Liniensystem gehende Note ihre eigene Hilfslinie bekommt.



3. In den Choralbüchern finden wir nur 4 Linien mit 3 Spatien; sie reichen vollständig aus. (Vgl. §. 5, 4.)

§. 5. Die Schlüssel.

1. Um den Klangstufen und den auf denselben notirten Tönen eine bestimmte Tonhöhe und dieser gemäß auch bestimmte Benennung zu geben, gebraucht man Zeichen, welche man **Schlüssel** (claves) nennt.

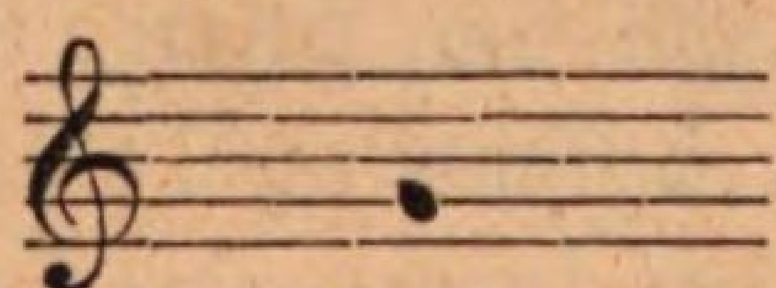
Solcher Schlüssel gibt es drei:

den G- oder Violinschlüssel (𝄞),

den C-Schlüssel (𝄡 oder 𝄡 oder auch 𝄡) und

den F-Schlüssel (𝄢 oder 𝄢).

Der G-Schlüssel zeigt an, daß auf der von seinem untern Bogen umschlungenen Linie das g der **eingestrichenen** Oktave (siehe unten Nr. 3.) steht; er ist der Schlüßel für die höchsten Töne.


= g.

Der C-Schlüssel gibt an, daß auf der von ihm bezeichneten Linie das c der eingestrichenen Oktave sich befindet; er kann auf der ersten, zweiten, dritten oder vierten Linie stehen und wird demgemäß als Diskant- (oder Sopran-), Mezzosopran-, Alt- und Tenorschlüssel gebraucht.

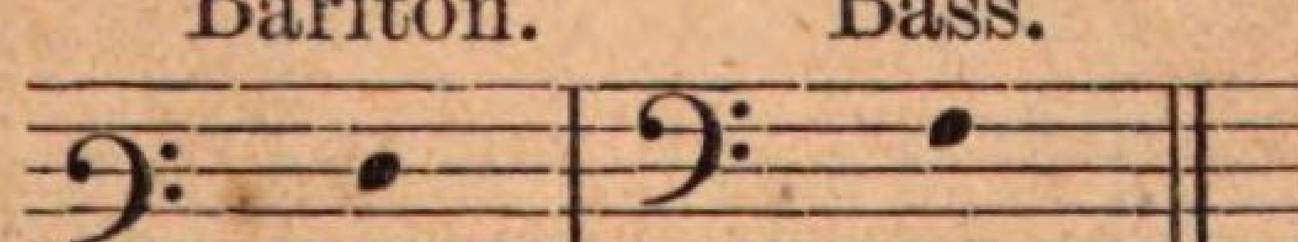
Sopran. Mezzosopr. Alt. Tenor.



c c c c

Der F-Schlüssel bestimmt, daß auf der von ihm umschlungenen Linie das f der **kleinen** Oktave (siehe unten 3.) stehen soll. Er wird als Baritonschlüssel auf die 3. und als Baßschlüssel auf die 4. Linie gesetzt und ist der Schlüssel für die tiefsten Töne.

Bariton. Bass.



f f

Bemerk. Der Mezzosopran- und Baritonschlüssel werden in unserer Zeit nicht mehr gebraucht. Die Kenntniß derselben aber ist sehr ersprießlich zum Singen alter Vokalwerke, zum Transponiren, wie unten (§. 23.) dargethan werden wird. —

Die Benennungen: Sopran-, Alt-, Tenor-, Baß-, Mezzosopran-, Bariton-Schlüssel stammen daher, daß man die menschlichen Stimmen in 4, beziehungsweise 6 Arten theilt (siehe Einleitung II, 2.), von denen jede vorzugsweise einen Schlüssel auf den obenbezeichneten Linien gebraucht. Dadurch ist die Möglichkeit geboten, die der einzelnen Art der Stimme gehörigen Töne in das Liniensystem notiren zu können, ohne viele Hilfslinien (§. 4, 2.) beiziehen zu müßen.

2. Der Schlüssel wird immer dem Tonstück als erstes Vorsetzzeichen vorangesetzt. Er gibt vor Allem, wie oben dargethan, Tonhöhe und Namen eines bestimmten Tones bekannt. Nun ist es leicht, unter Anwendung des sogenannten „musikalischen Alphabets" — c, d, e, f, g, a, h, — den Klangstufen und den auf denselben notirten Tönen ihre bestimmte Höhe und Benennung zu geben.

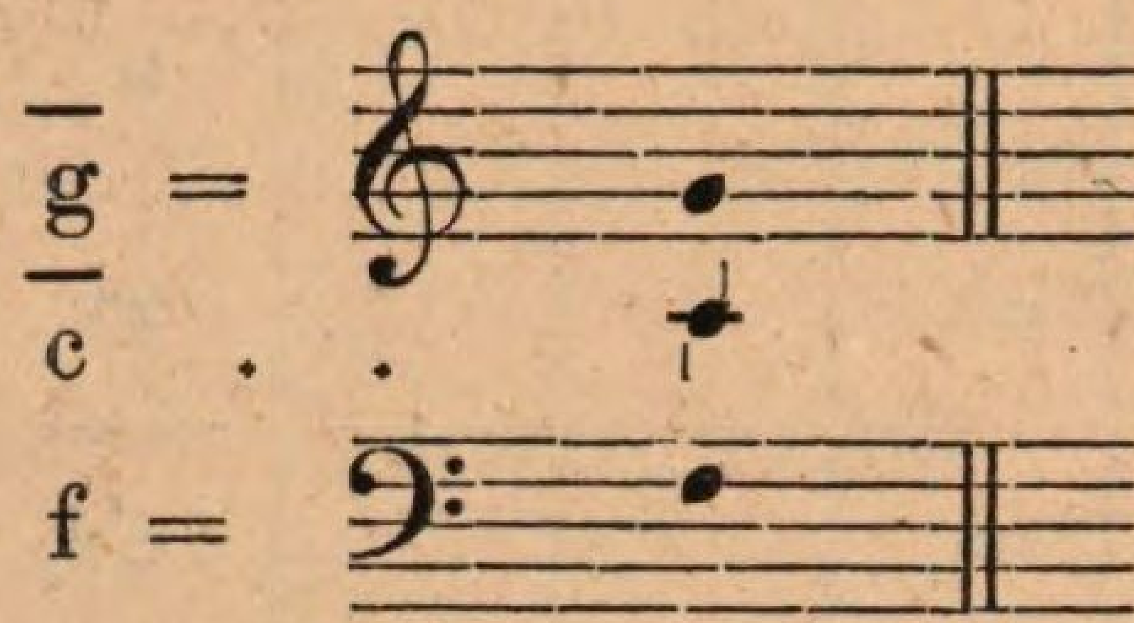
3. Der Inbegriff von 7 aufeinanderfolgenden Tonstufen heißt Oktave. — C, D, E, F, G, A, H sind die Töne der sogenannten grossen Oktave; c, d, e, f, g, a, h heißen die kleine Oktave; $\bar{c}$, $\bar{d}$, $\bar{e}$, $\bar{f}$, $\bar{g}$, $\bar{a}$, $\bar{h}$ die eingestrichene, $\bar{\bar{c}}$, $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$ u. s. f. die zwei-, $\bar{\bar{\bar{c}}}$, $\bar{\bar{\bar{d}}}$, $\bar{\bar{\bar{e}}}$ u. s. w. die dreigestrichene Oktave.

Folgende Zusammenstellung mag zur Veranschaulichung des Gesagten und zum Auffinden der Tonhöhe und Benennung von Noten in den verschiedenen Schlüsseln dienen.

Schlüssel																		
1. Violin	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$	$\bar{\bar{h}}$	$\bar{\bar{\bar{c}}}$
2. Sopran						$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$	$\bar{\bar{g}}$	$\bar{\bar{a}}$
3. Mezzosopran								$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$	$\bar{\bar{e}}$	$\bar{\bar{f}}$
4. Alt			c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$	$\bar{\bar{c}}$	$\bar{\bar{d}}$
5. Tenor					c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$	$\bar{a}$	$\bar{h}$
6. Bariton							c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$	$\bar{f}$	$\bar{g}$
7. Bass		C	D	E	F	G	A	H	c	d	e	f	g	a	h	$\bar{c}$	$\bar{d}$	$\bar{e}$

Zur leichtern Orientirung im Lesen der Schlüssel mögen folgende Bemerkungen nicht überflüßig erscheinen:

a) Der Vereinigungspunkt der beiden äußersten Schlüßel, des Violin- und Baß-Schlüssel's, ist das eingestrichene $\bar{c}$:



b) Alle Singstimmen können das eingestrichene $\bar{c}$ singen; suchen wir es aus obiger Tabelle, so finden wir dasselbe $\bar{c}$ auf folgenden Linien:



Daraus ist die natürliche Aufeinanderfolge der Schlüssel vor Allem ersichtlich, zugleich aber auch, daß für die Sopranstimme das nemliche $\bar{c}$ in die Tiefe seines Stimmumfanges trifft, welches für Alt und Tenor der Mitte und für den Baß der Höhe seines Stimmumfanges zukommt. Für letzteren ist Raum im Liniensystem, nach unten zu notiren, wie für den Sopran nach oben und für die Mittelstimmen nach beiden Seiten.

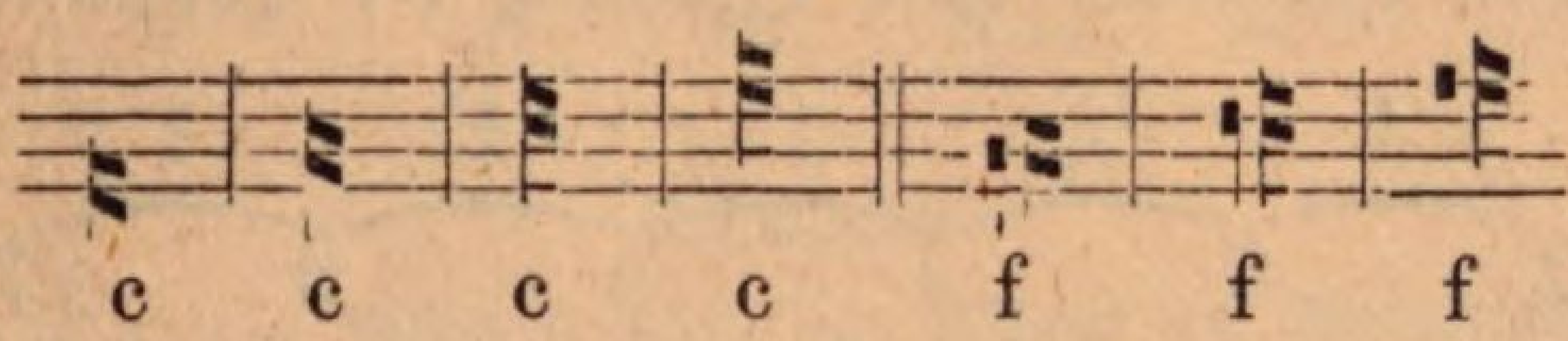
In den folgenden Abhandlungen halten wir uns nur an den  *), der nicht nur für die Oberstimmen, sondern auch für den

---

*) Der Sänger des Violinschlüssels wird, sobald er einige Treffsicherheit erlangt hat, im Lesen des seiner Stimmhöhe zukommenden Schlüssels keine großen Schwierigkeiten finden, wenn er das in diesem §. Gegebene seiner öftern Aufmerksamkeit würdigt. Uebungen in allen Schlüßeln dem Werkchen beizugeben, würde dasselbe allzusehr vergrößern. In der Praxis ist dem Sänger fortwährend Gelegenheit geboten, sich im Lesen und Singen seines Schlüssels zu üben.

Tenor gebraucht wird, in welchem Falle seine Töne eine Oktave tiefer erklingen.

4. Der Choral hat nur mit 2 Schlüsseln zu thun, dem C- oder Ut-Schlüssel, und dem F- oder Fa-Schlüssel. Ersterer kann auf jeder der 5 Linien stehen; der andere findet sich auf der zweiten, dritten oder vierten Linie.



Die Benennungen für die durch diese Schlüssel fixirten Choralnoten sind ut, re, mi, fa, sol, la, si, entsprechend dem c, d, e, f, g, a, h.

§. 6. Die Tonleitern.

1. Unter Tonleiter, Scala, versteht man die unmittelbare Aufeinanderfolge der Töne.

2. Die Tonleiter ist entweder diatonisch, (*διάτονος*, durch die einfachen Tonverhältniße gehend) d. i. die natürliche Tonfolge von fünf ganzen und zwei halben Tönen, oder sie ist chromatisch (*χρῶμα, χρωματικός*) d. i. die Tonfolge in lauter Halbtönen, oder die Folge aller Tonstufen mit ihren zwischenliegenden Halbtönen.

Dadurch erhalten wir die zwölf verschiedenen Töne der Musik; die darüber oder darunter hinausgehenden Töne sind nur Wiederholungen in höhern oder tiefern Tonlagen.

3. Die diatonische Tonleiter ist entweder hart (durus, dur) oder weich (mollis, moll), je nachdem sie sich im harten oder weichen Tongeschlecht bewegt.

Vorderhand befassen wir uns nur mit der diatonischen Dur-Tonleiter.

§. 7. Die diatonische Durtonleiter.

1. Wie oben (§. 6, 2.) bemerkt wurde, birgt die diatonische Durtonleiter fünf ganze und zwei halbe Töne in sich. Diese vertheilen sich unserm Tongefühle entsprechend in folgender Weise:

ganzer, ganzer, halber, ganzer, ganzer, ganzer, halber Ton.
1, 1, ½, 1, 1, 1, ½.

2. Setzen wir unter diese Ordnung die Tonstufen in Zahlen

1	1	½	1	1	1	½	
1	2	3	4	5	6	7	8,

so sehen wir, daß die beiden halben Töne zwischen die 3. und 4. und 7. und 8. Stufe zu stehen kommen; setzen wir darunter die Buchstaben, mit denen wir die Töne benennen, so erhalten wir die erste Tonreihe:

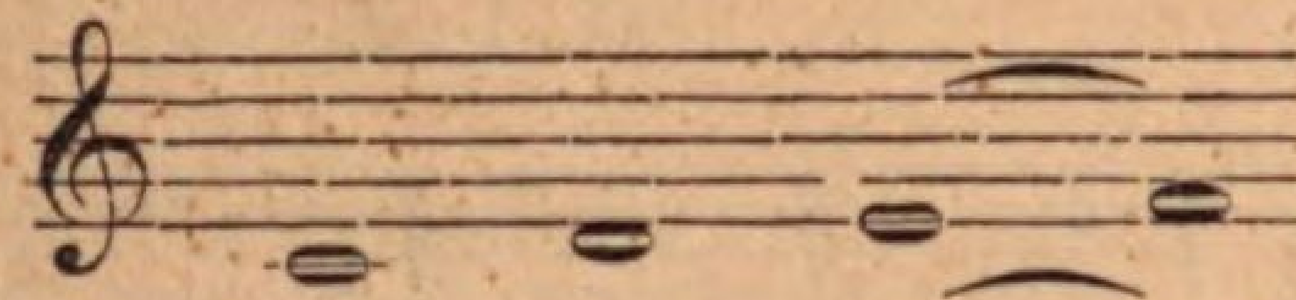
		½				½	
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8
c,	d,	e,	f,	g,	a,	h,	c
ut,	re,	mi,	fa,	sol,	la,	si,	ut.

Bemerkung. Der achte Ton heißt wie der erste, weil er der erste Ton der Wiederholung der Scala in einer um acht Stufen höhern Sphäre ist und mit dem ersten Tone vollkommen zusammenklingt; des befriedigenden Abschlußes wegen müßen wir ihn den sieben Tönen der Scala allemal beifügen.

3. Durch den Halbton ist uns die natürliche Theilung der Dur-Tonleiter (Tonreihe) in zwei Hälften gegeben, wovon jede mit einem Halbton abschließt.

1,	2,	3,	4,
c,	d,	e,	f,
ut,	re,	mi,	fa,
5,	6,	7,	8.
g,	a,	h,	c.
sol,	la,	si,	ut.

Nun schreiben wir diese erste Hälfte in Noten in das Liniensystem mit dem G- oder Violinschlüssel:



1, 2, 3, 4.

c, d, e, f.

ut, re, mi, fa.

Uebungen.

Vorbemerkungen: Man beachte vor Allem die Vorzeichnungen, bisher Schlüssel und Takt; dann suche man die Uebung selbst, soweit nöthig, zu erklären oder erklären zu lassen in Bezug auf Noten, Pausen, Intervalle; endlich beginne man zu singen, zuerst langsam und ruhig, wobei man nicht immer mit dem Instrumente mitspiele, sondern die Intervalle auch ohne Instrument finden lasse. Eine schöne und deutliche Aussprache der Benennungen der Töne, das öftere Singen einzelner Uebungen mit der Silbe la für jede Note sind für Stimme und Tonansatz von größtem Vortheile. Besonders vergesse man nie, was in der Einleitung über Stellung, Athmen, Intonation und Stimmbilden gesagt ist (Einl. II, 2.) — Es versteht sich von selbst, daß einzelne Uebungen immer wieder zu repetiren sind, wobei sie etwas schneller und auch mehr markirt gesungen werden mögen.

Die Stellen, an denen (außer den Pausen) neuer Athem geholt werden mag, sind mit einem Strichlein durch die oberen Linien angezeigt.

1. 

c d e f f e d c

ut re mi fa fa mi re ut

la la la la la la la la.

2. 

c d e f f f e e d d c

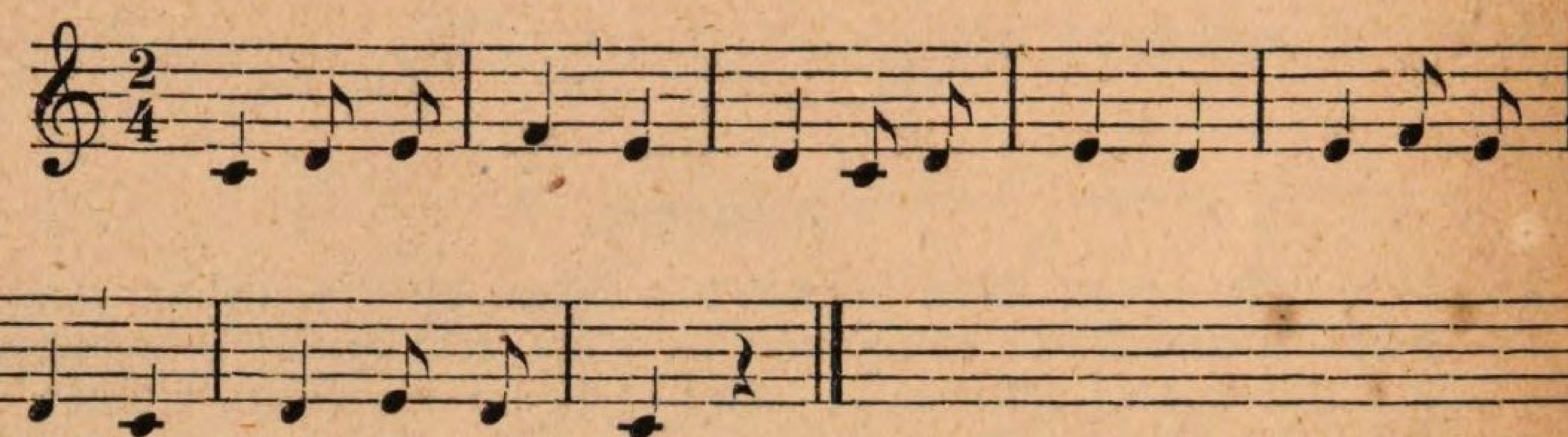
ut re mi fa fa fa mi mi re re ut

la la la la la la la la la la la.

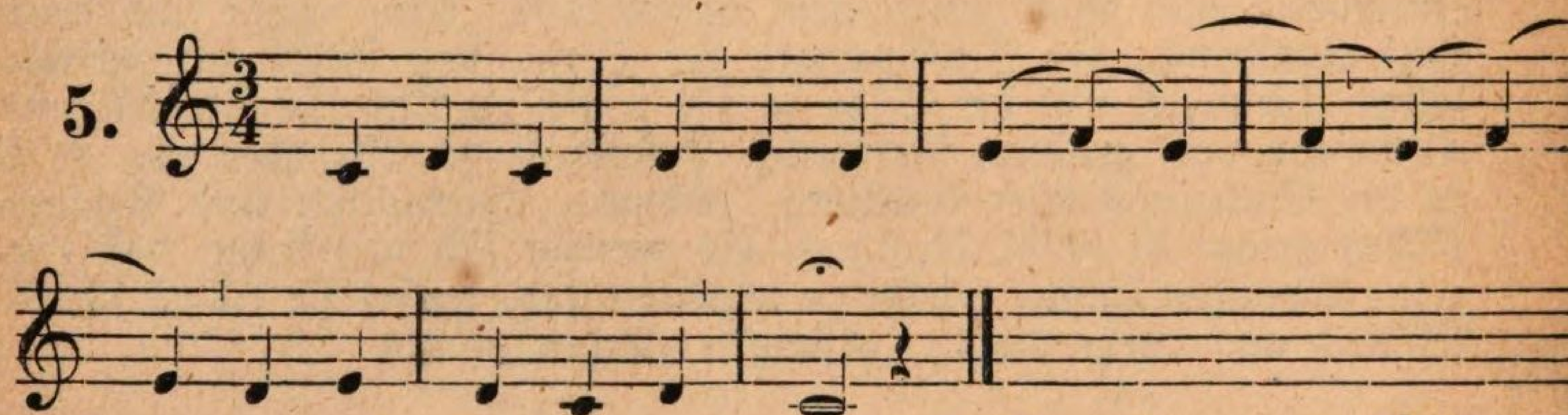
3.



4.



5.



6.



7.



(§. 2, 4.)

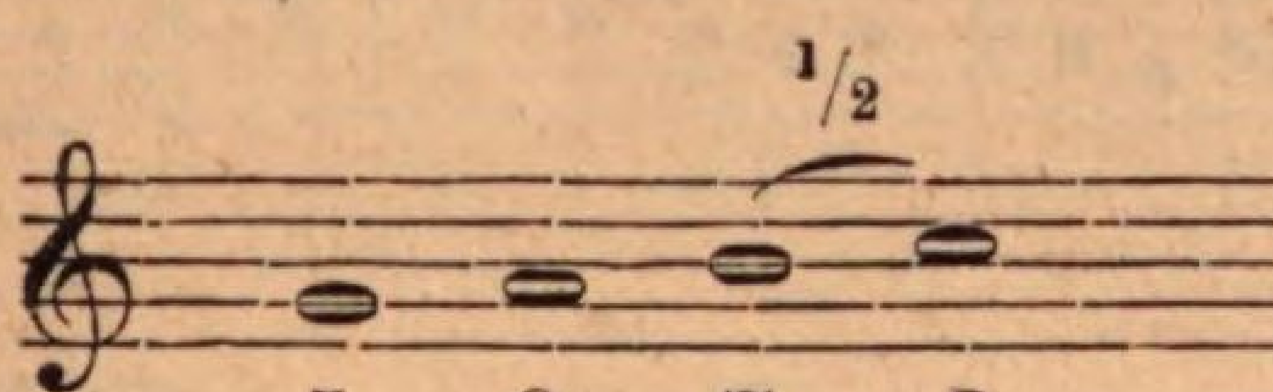
8. 

c d e f e d e f e
ut re mi fa mi re mi fa mi



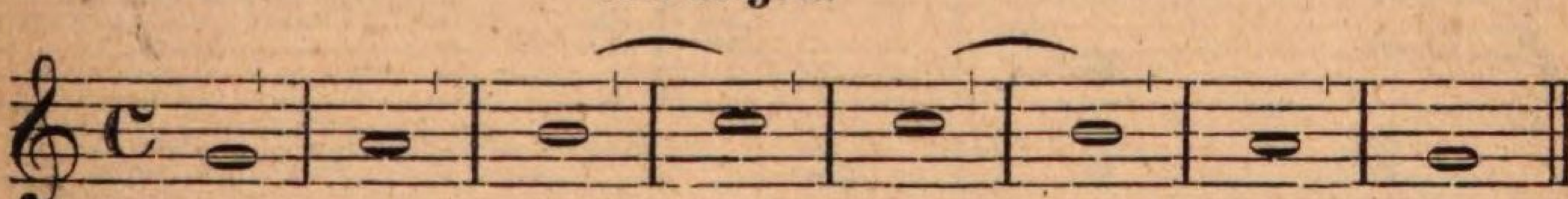
d e d c.
re mi re ut.

Setzen wir nun auch die zweite Hälfte der Tonleiter der ersten Hälfte entsprechend mit dem Violinschlüssel in das Liniensystem:

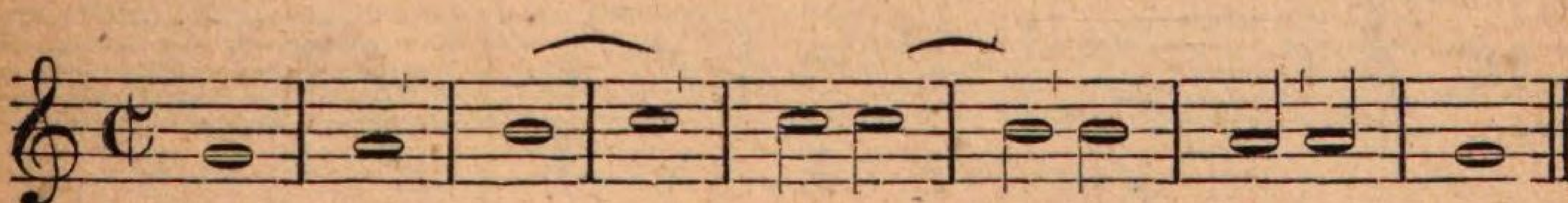


5 6 7 8
g a h c
sol la si ut

Uebungen.

9. 

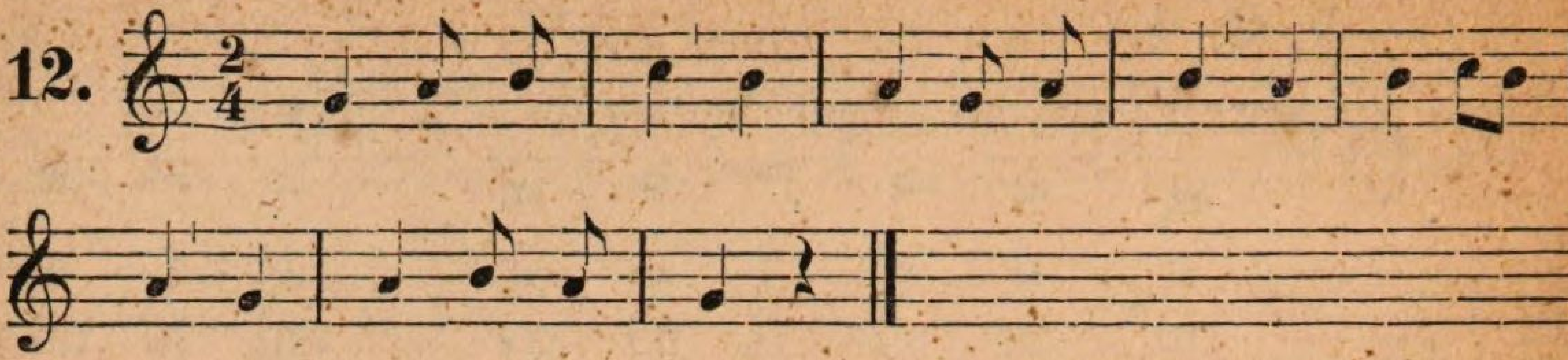
g a h c c h a g.
sol la si ut ut si la sol

10. 

11. 



12.



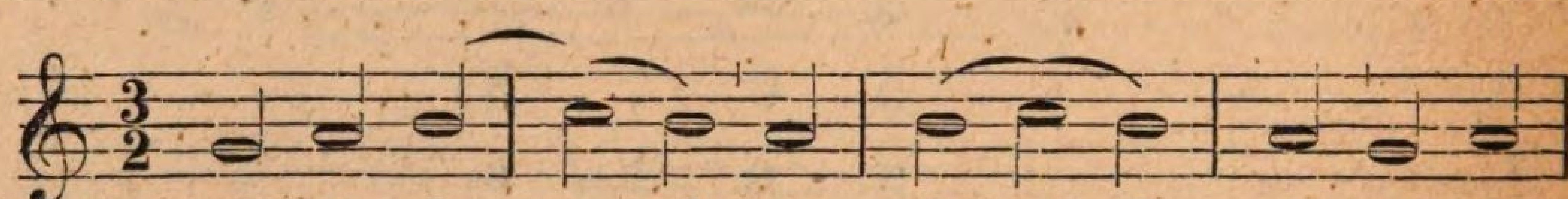
13.



14.



15.



g a h c h a h c h a g a
sol la si ut si la si ut si la sol la



h a e.
si la sol.

16.



g a h c h a h c h
sol la si ut si la si ut si

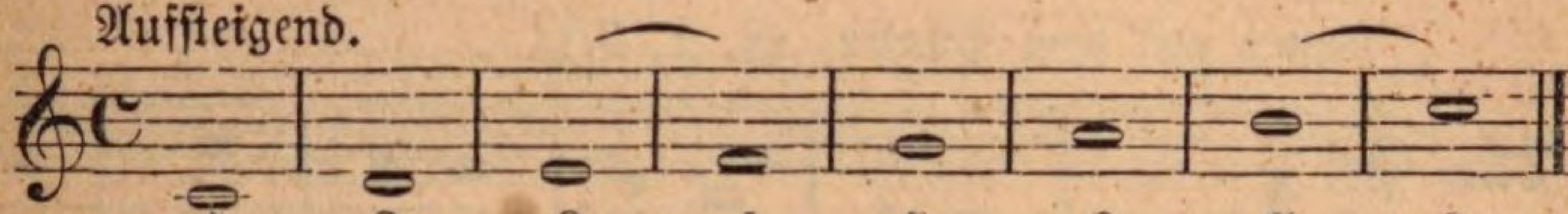


a h a g.
la si la sol.

6. Reihen wir nun die beiden Hälften der Tonleiter aneinander, so haben wir die ganze diatonische Durtonleiter regelrecht in Noten vor uns:

Aufsteigend.

17.



1	2	3	4	5	6	7	8
c	d	e	f	g	a	h	c
ut	re	mi	fa	sol	la	si	ut.

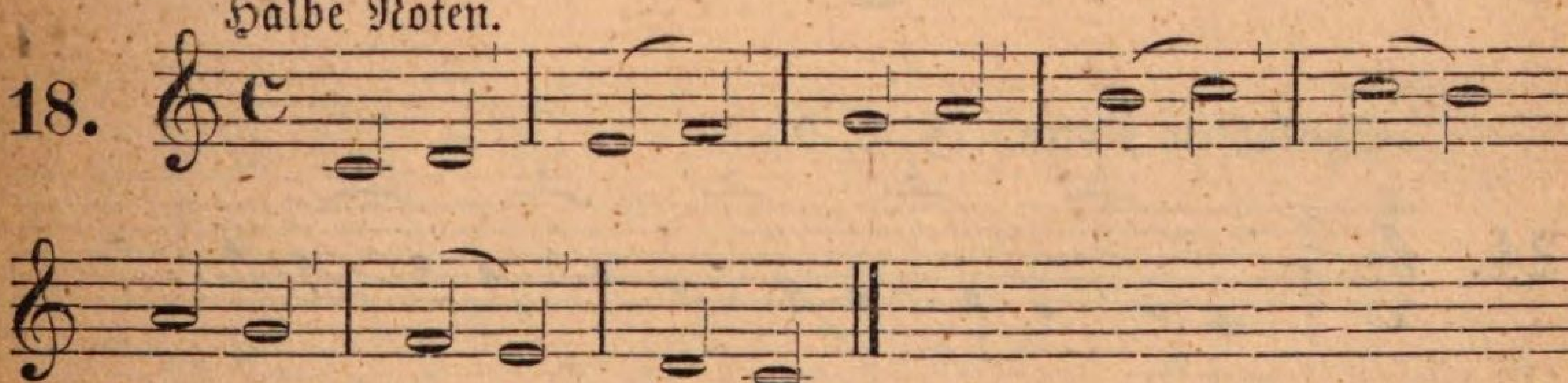
Abſteigend.



8	7	6	5	4	3	2	1
c	h	a	g	f	e	d	c
ut	si	la	sol	fa	mi	re	ut.

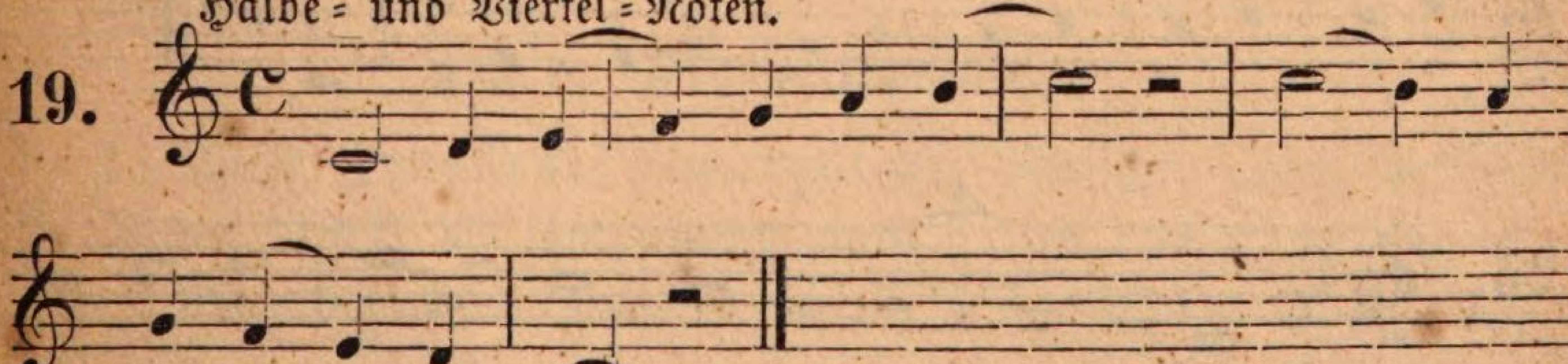
Halbe Noten.

18.



Halbe- und Viertel-Noten.

19.



Viertel- und Achtel-Noten.

20.



Halbe, Viertel und Achtel.

21.

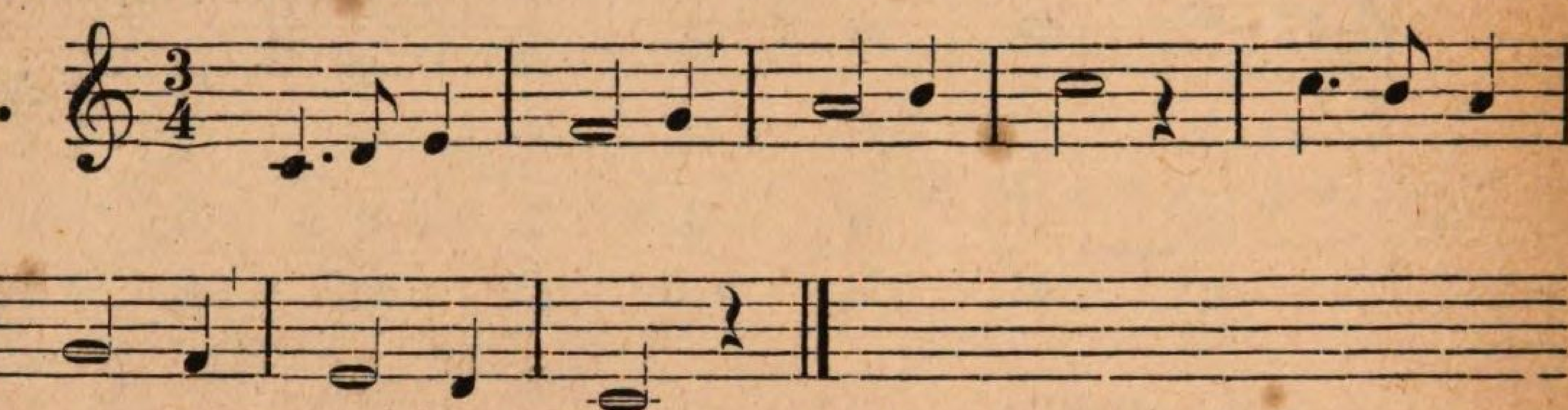


Noten mit dem Punkte. (§. 1, 5.)

22.

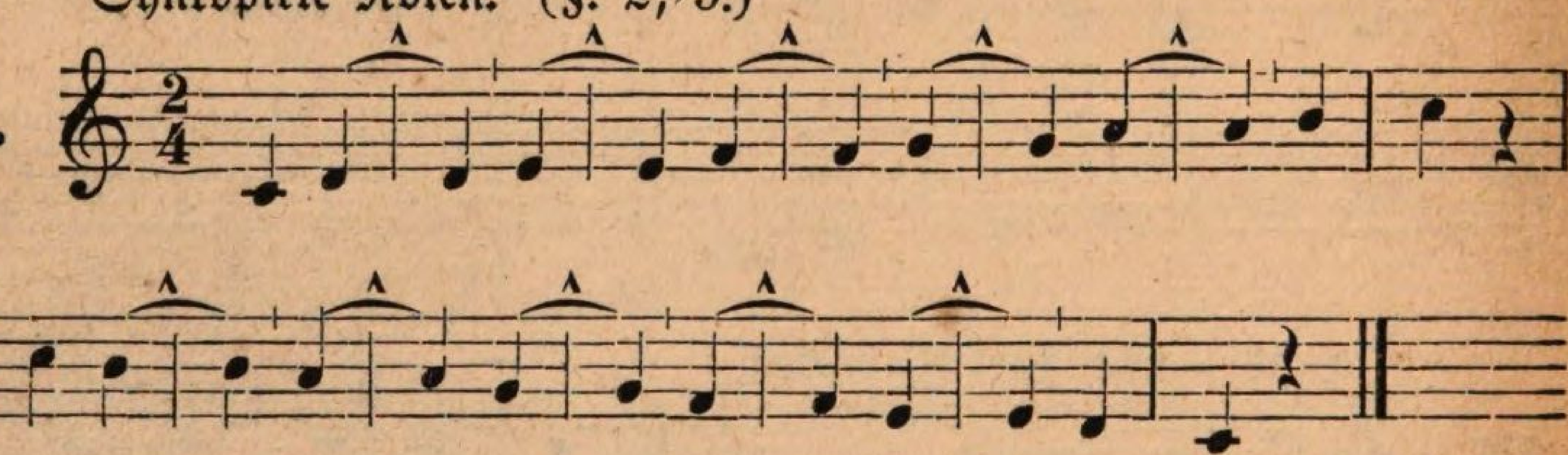


23.

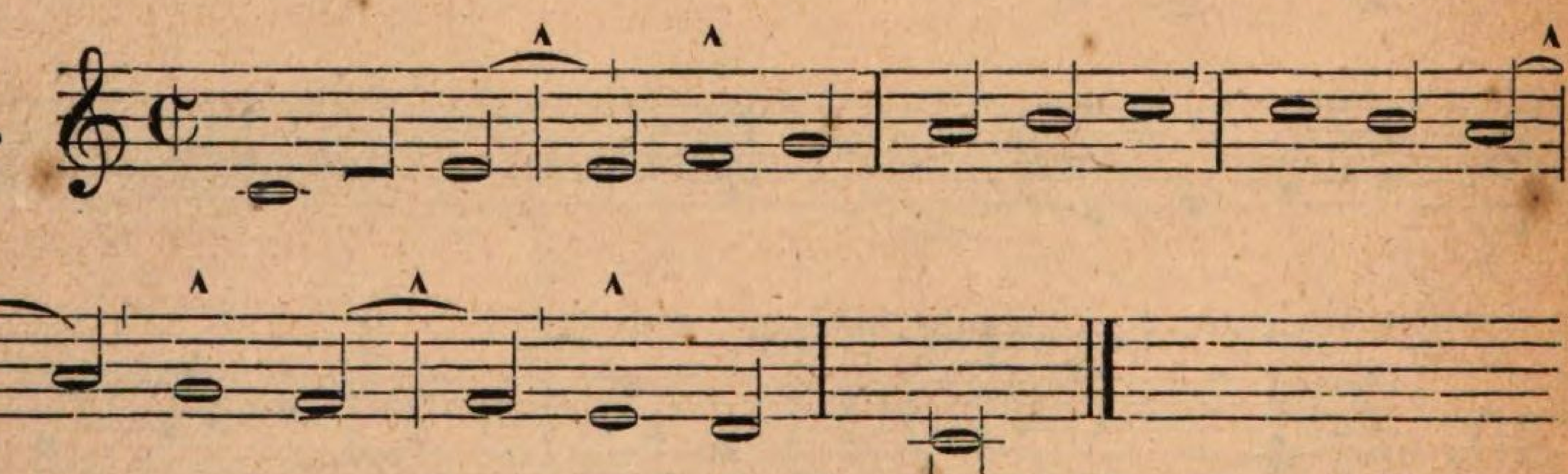


Synkopirte Noten. (§. 2, 5.)

24.

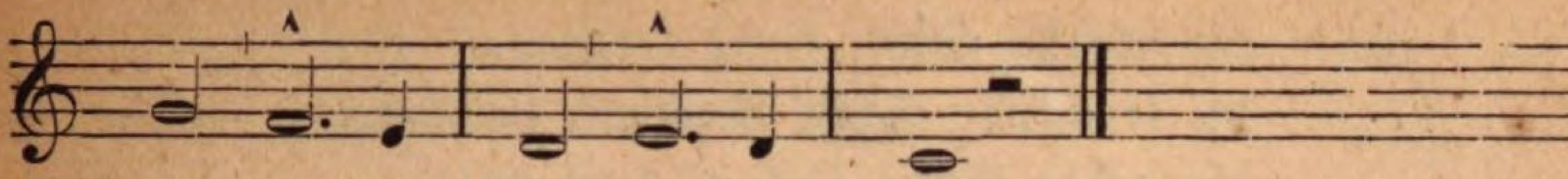


25.

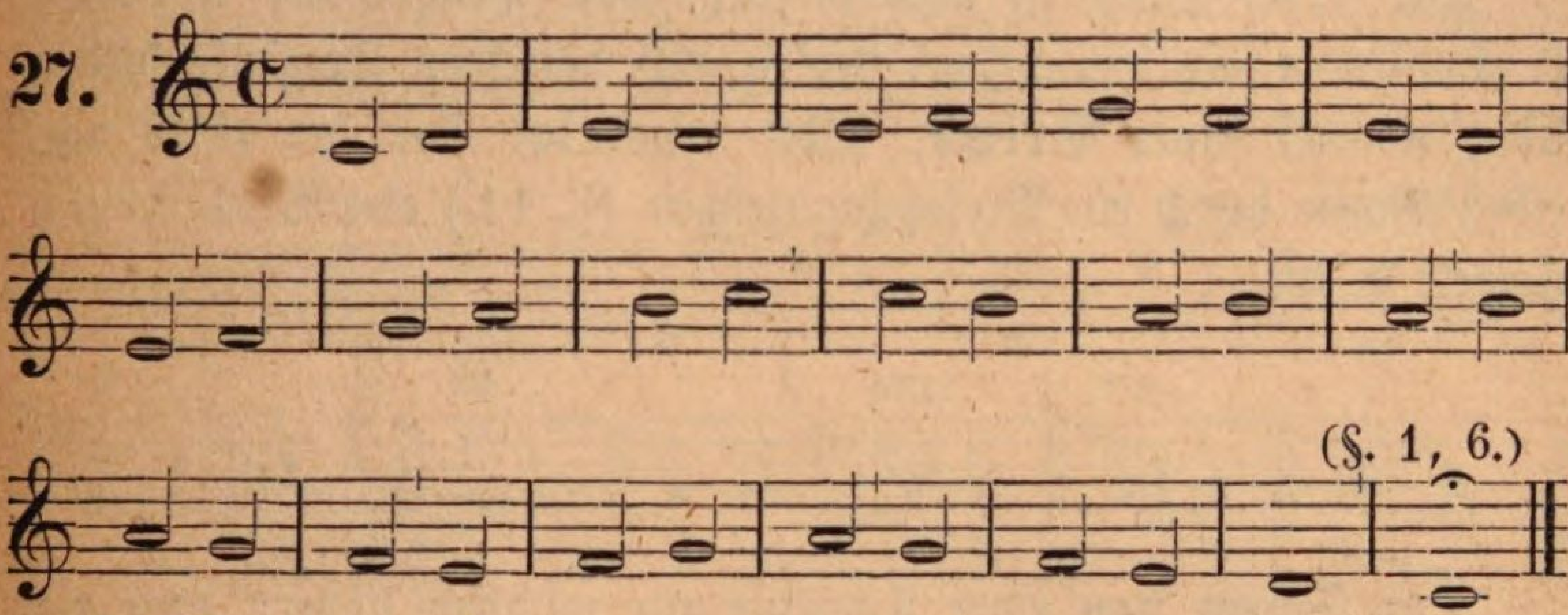


26.

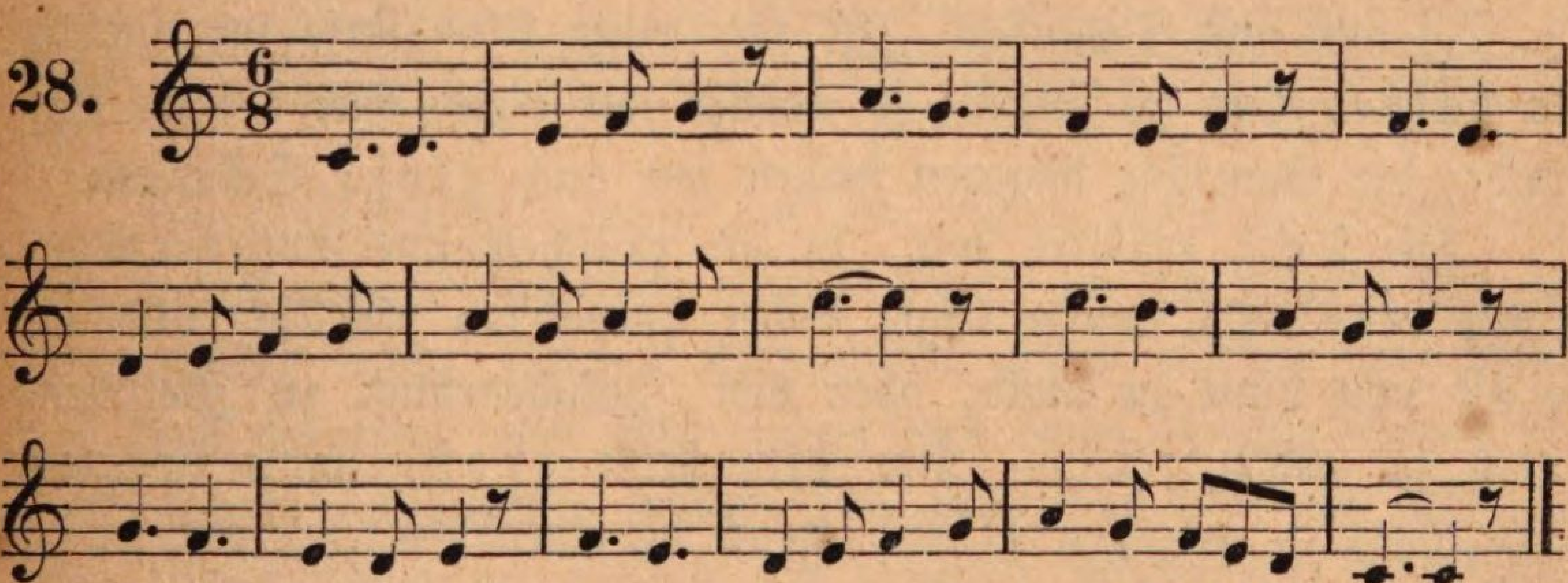




27.



28.



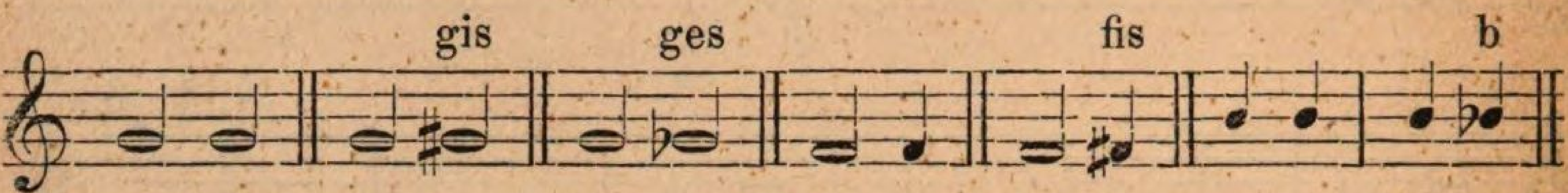
§. 8. Die Intervalle.

1. Unter *Intervall* (intervallum, Zwischenraum) versteht man in der Musik die Entfernung eines Tones von einem andern. Diese Entfernung wird gemessen *durch die Zahl der Klangstufen* von einem Tone zum andern. Man benennt sie mit den Ordnungszahlen der lateinischen Sprache; folglich heißt

die *erste* Stufe Prime (prima),
die *zweite* Stufe Secunde (secunda),
die *dritte* Stufe Terz (tertia),
die *vierte* Stufe Quart (quarta),
die *fünfte* Stufe Quint (quinta),

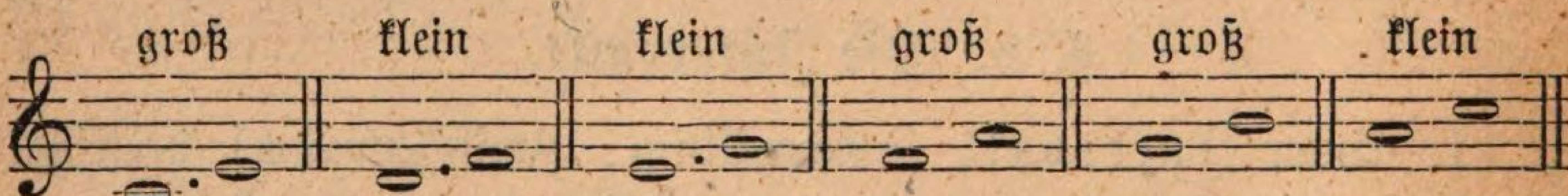
die sechste Stufe Sext (sexta),
die siebente Stufe Septime (septima),
die achte Stufe Octave (octava).

Die erste Stufe ist allemal jene, von welcher das Abzählen der Tonstufen beginnt. Zwei Noten auf derselben Tonstufe bilden das Intervall einer Prime, selbst wenn der Ton der einen von beiden Noten durch ein Versetzungszeichen (§. 11.) eine Veränderung erleidet: z. B.



Der Schritt von einer Tonstufe zur nächsten höhern oder tiefern gibt die Sekunde. So besteht z. B. die diatonische Tonleiter (§. 7.) nur aus Secunden. Ist von einer Klangstufe zur andern ein halber Ton zu singen, so nennen wir dieses eine kleine Sekunde; die Ganztöne dagegen heißen wir auch große Sekunden.

Die Terz erhalten wir, so oft zwischen zwei notirten Tonstufen eine nicht notirte liegt; daher haben wir die Terz allemal, so oft von Linie zu Linie; oder von Zwischenraum zu Zwischenraum zu zählen ist. — Die Terz heißt groß, wenn sie zwei Ganztöne, — dagegen klein, wenn sie einen Ganzton und einen Halbton enthält.





Die Quarte kommt auf die vierte Klangstufe von seiner ersten angefangen zu stehen; zwischen den beiden Noten, welche das Intervall der Quarte ausmachen, sind also allemal zwei leere Klangstufen, eine Linie und ein Zwischenraum. — Die Quart enthält zwei ganze und einen halben Ton; wird sie um einen Halbton

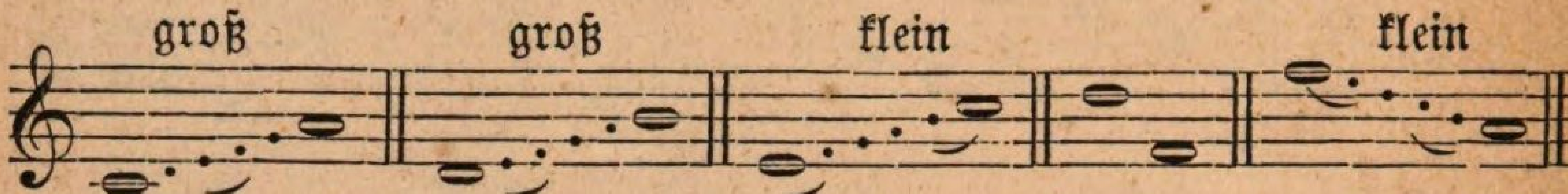
erweitert, so heißt sie **übermäßig**; wird sie aber um einen Halbton verkleinert, so nennt man sie **klein**.



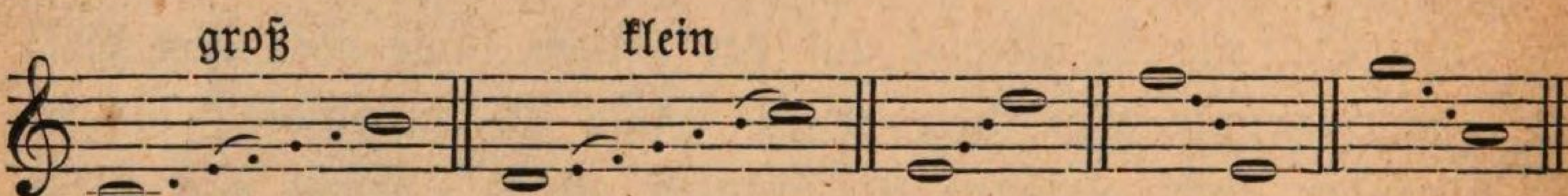
Die **Quinte** ist allemal auf der dritten Linie oder dem dritten Zwischenraum von ihrer ersten Stufe an zu finden; die in ihr liegenden nicht notirten Klangstufen zeigen allemal eine Linie und zwei Spatien, oder zwei Linien und einen Zwischenraum. — Den Inhalt der Quinte machen drei Ganztöne und ein Halbton aus. Je nachdem der Quinte ein Halbton hinzugefügt oder hinweggenommen wird, heißt sie **übermäßig** oder **klein**. Die kleine Quint wird auch **falsch** genannt im Gegensatze zur großen, die auch **reine** Quint heißt.



Die Sexte kommt auf die sechste Stufe von der ersten angefangen zu stehen; die ihr liegenden nicht notirten Klangstufen sind allemal zwei Linien und zwei Spatien. Der Inhalt der großen Sexte besteht aus vier Ganztönen und einem Halbtone; sie hat also neben den Ganztönen einen Halbton in ihrem Inhalte, während die kleine Sexte deren zwei hat.



Die Septime (auch Sept genannt) findet sich allemal auf der vierten Linie oder in dem vierten Zwischenraum. Die große Septime enthält fünf Ganztöne und einen Halbton, während die kleine zwei Halbtöne neben vier Ganztönen hat.



Die Oktave kommt auf die achte Stufe von der ersten angefangen zu stehen; die in ihr liegenden nicht notirten Klangstufen sind allemal drei Linien und drei Zwischenräume oder Spatien. Ihr Inhalt besteht aus fünf ganzen und zwei halben Tönen.



2. Wie die Quarte und Quinte, so kann auch jedem der übrigen Intervalle die Bezeichnung „übermäßig“ zukommen, so oft dasselbe noch um einen Halbton größer ist, als das große. Ist es aber um einen Halbton kleiner als das kleine Intervall, so heißt es „vermindert,“ also heißen wir das Intervall übermäßig, wenn es größer ist als groß, vermindert aber, wenn es kleiner ist als klein.

Uebungen zum Lesen und Benennen der Intervalle.



Bemerkung. Es können auch Intervalle vorkommen, welche größer sind, als die Oktave; diese sind die **None** oder die neunte — und die **Decime** oder die zehnte Stufe; sie finden sich wohl nur äußerst selten.



Man sieht, daß die None nur die Sekunde in der nächsten Oktave und ebenso die Decime die Terz in der nächsten Oktave ist.

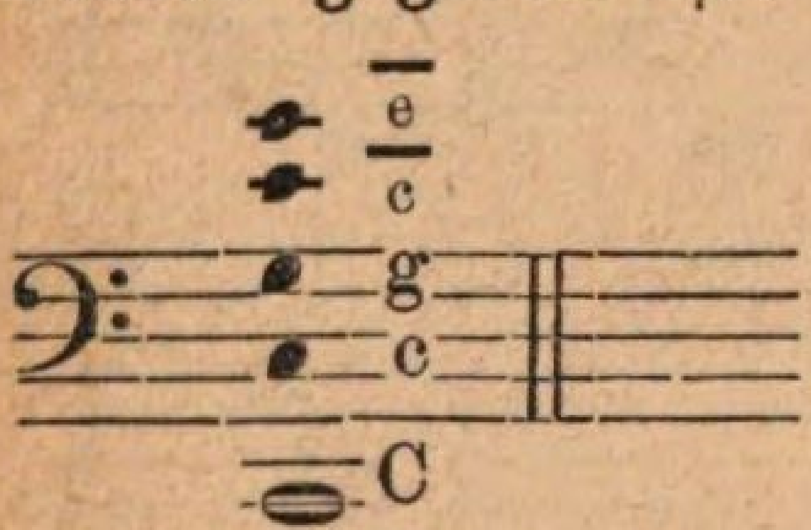
3. In den Werken der Alten sind **nicht diatonische** Intervalle, d. h. solche, welche in der natürlichen Tonleiter gar nicht vorkommen, gänzlich vermieden; nicht minder alle Intervalle, welche nur schwer zu treffen sind: die übermäßige Quarte (Tritonus genannt), die kleine (falsche) Quint, die große und kleine Septime; auch die große Sexte vermieden sie gerne und gebrauchten die kleine

Sexte gewöhnlich nur in aufwärts steigender Richtung. Daher bieten denn auch erfahrungsgemäß die Compositionen der Alten im Lesen und Treffen der Intervalle nur geringe Schwierigkeiten.

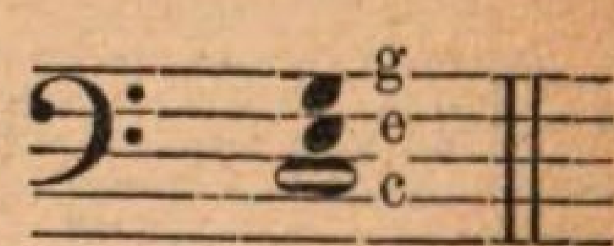
§. 9. Der Akkord.

Der **Akkord** ist die gleichzeitige Vereinigung mehrerer und verschiedener Töne.

Von den vielen Akkorden, die es gibt, beachten wir nur den ersten und vorzüglichsten, den **vollkommenen Dreiklang** (trias harmonica perfecta), der auch Quintakkord oder auch nur **Akkord** genannt wird. Dieser Dreiklang ruht gleichsam in jedem Tone von Natur aus. Schlägt man z. B. eine Saite an, welche das große C gibt, so hört man außer dem eigentlichen Tone C noch dessen Oktave, die Quinte und Oktave über der ersten Oktave und die große Terz über dieser zweiten Oktave mitklingen, wie in folgender Weise durch Noten gegeben ist:

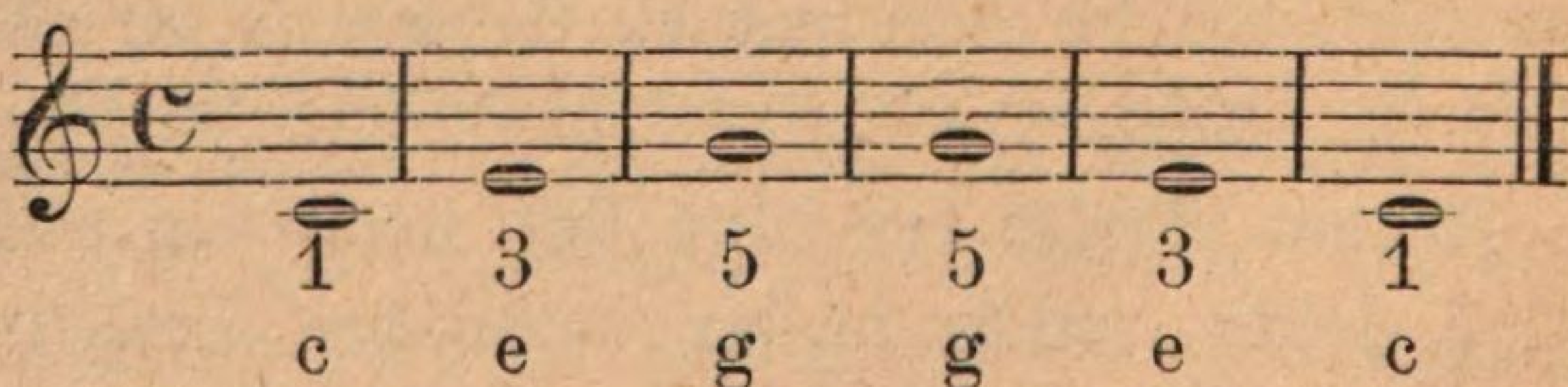


oder in eine Oktave versetzt,



So ist uns der erste Dreiklang gegeben, der uns so natürlich ist, wie die diatonische Tonleiter selbst, aus der er den 1., 3. und 5. Ton nimmt, also  c, e, g, Grundton, Terz u. Quint.

Um diese Töne in ihrer Tonfolge singen zu können, schreiben wir sie in ihrer Ordnung nacheinander:

29. 

Setzen wir noch die Oktave des Grundtones (der Tonika oder des ersten Tones c) dazu, so haben wir in dem Akkorde den Inhalt der ganzen Tonleiter:

30. 

1 3 5 8 8 5 3 1

c e g c c g e c,

Durch vorstehende Uebung im Singen des Akkordes — des Intonirens wegen ist das Akkordsingen nothwendig — sind uns verschiedene Intervalle gegeben, nemlich: Grosse und kleine Terz Quart, Quint, kleine Sext und Oktave, in steigender und fallender Tonfolge:

Große Terz; kleine Terz; Quart; Quint; Sext; Oktave.



Oktave; Sexte; Quint; Quart; Kleine, Große Terz.



Uebungen im Singen der Intervalle des Akkordes.

31. 



32. 



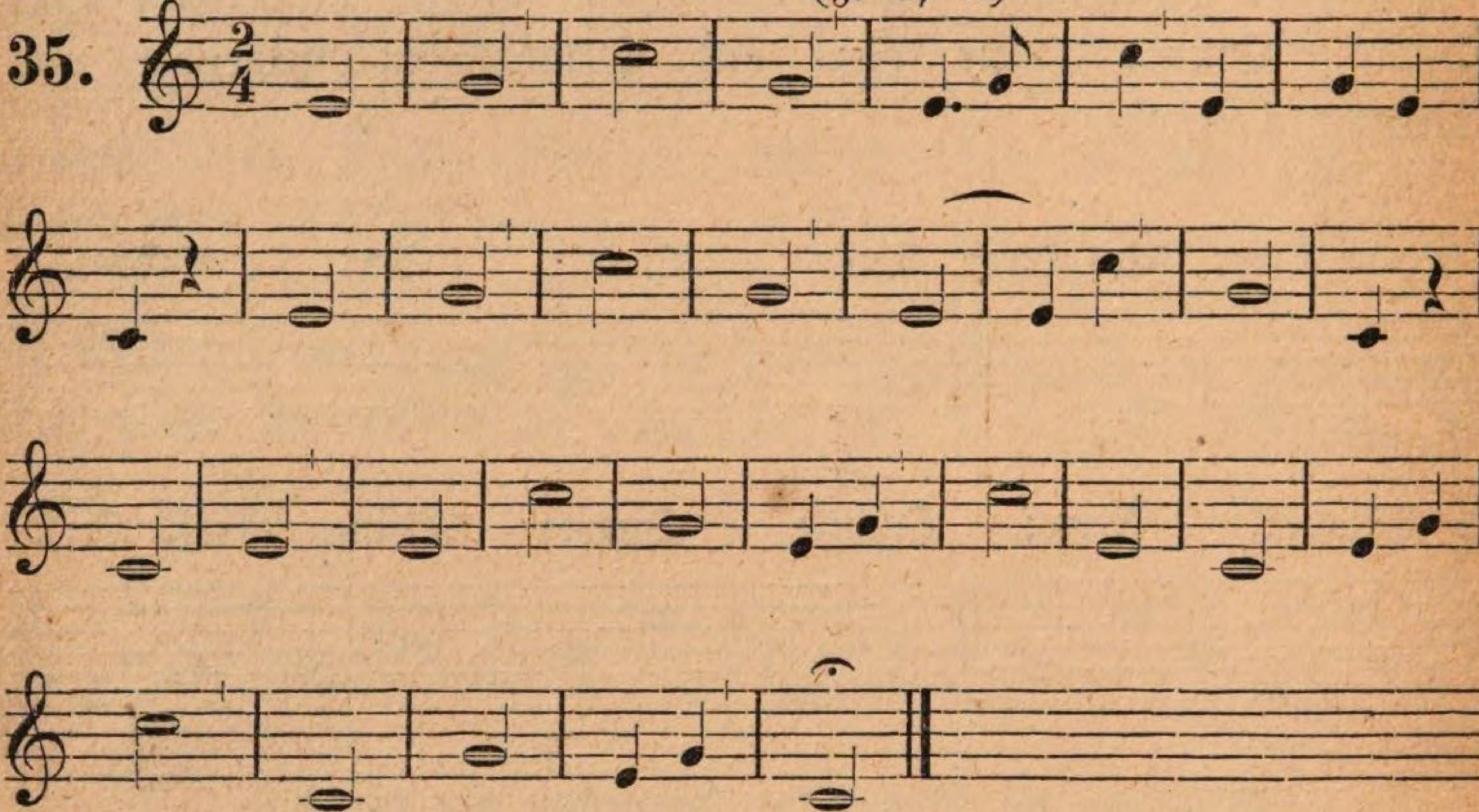
33. 

34.



35.

(§. 1, 7.)

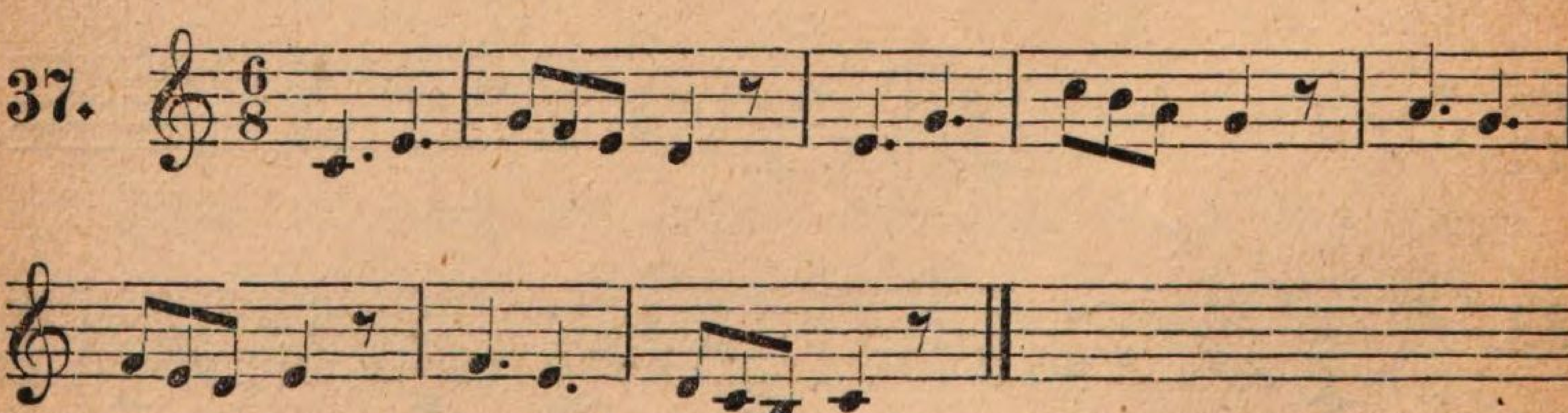


Akkord und Tonleiter in Verbindung. Uebungen.

36.



37.



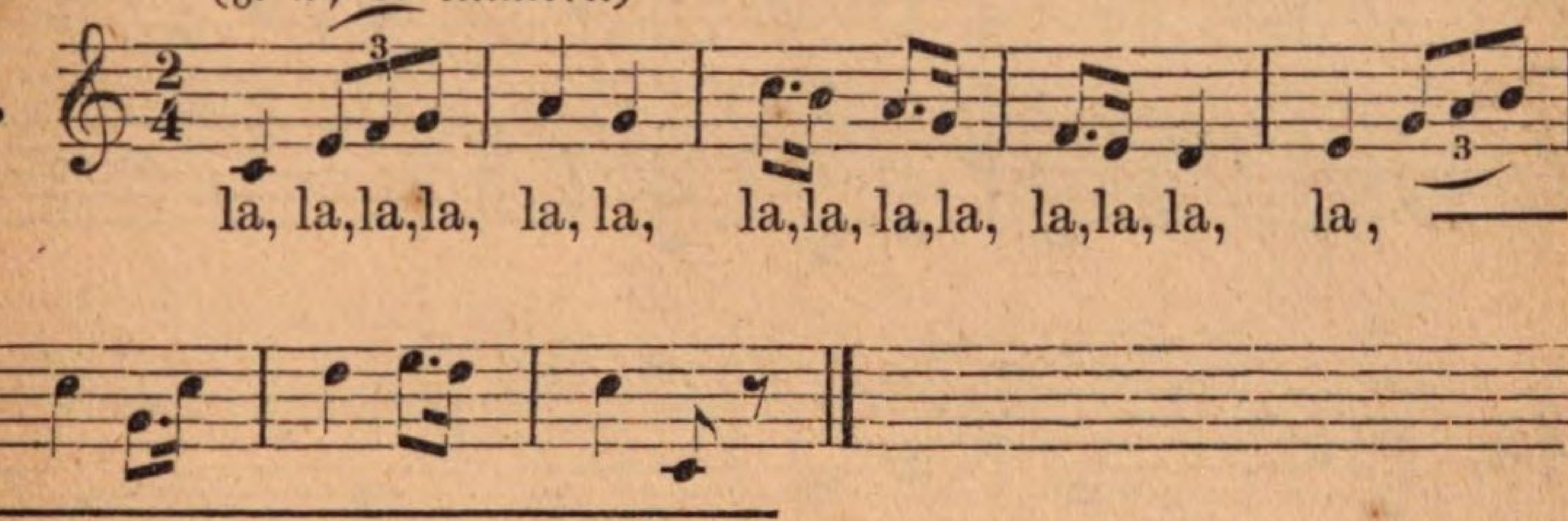
38.



(Mit Ueberschreitung der Oktav des Grundtones.)

(§. 2, 3. Anmerk.)

39.



40.



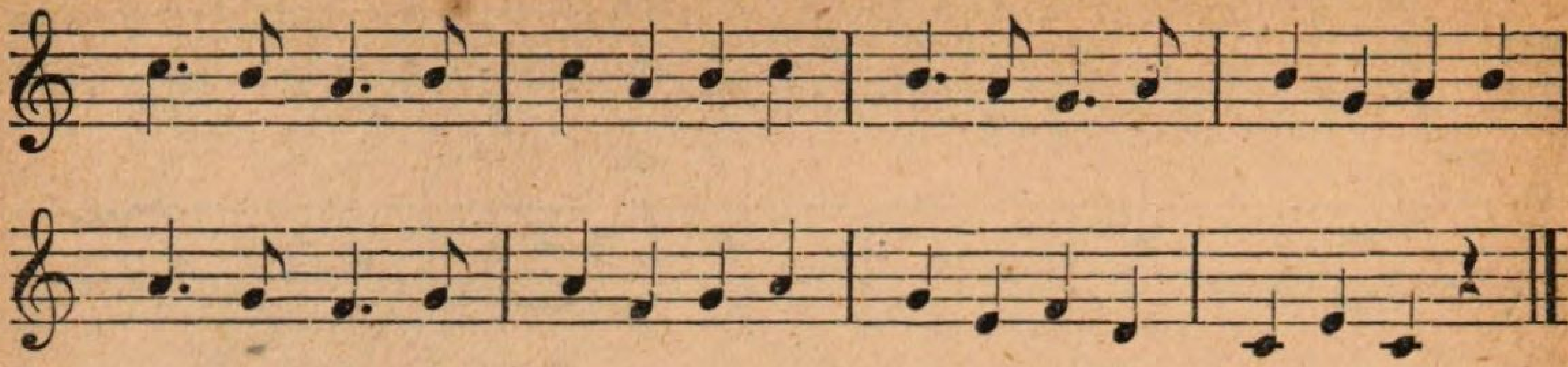
§. 10. Uebungen im Treffen der einzelnen Intervalle in Verbindung mit Tonleiter und Akkord.

Die Sekunde bedarf eigener Uebungen nicht, da ja die Tonleiter aus lauter Sekunden besteht.

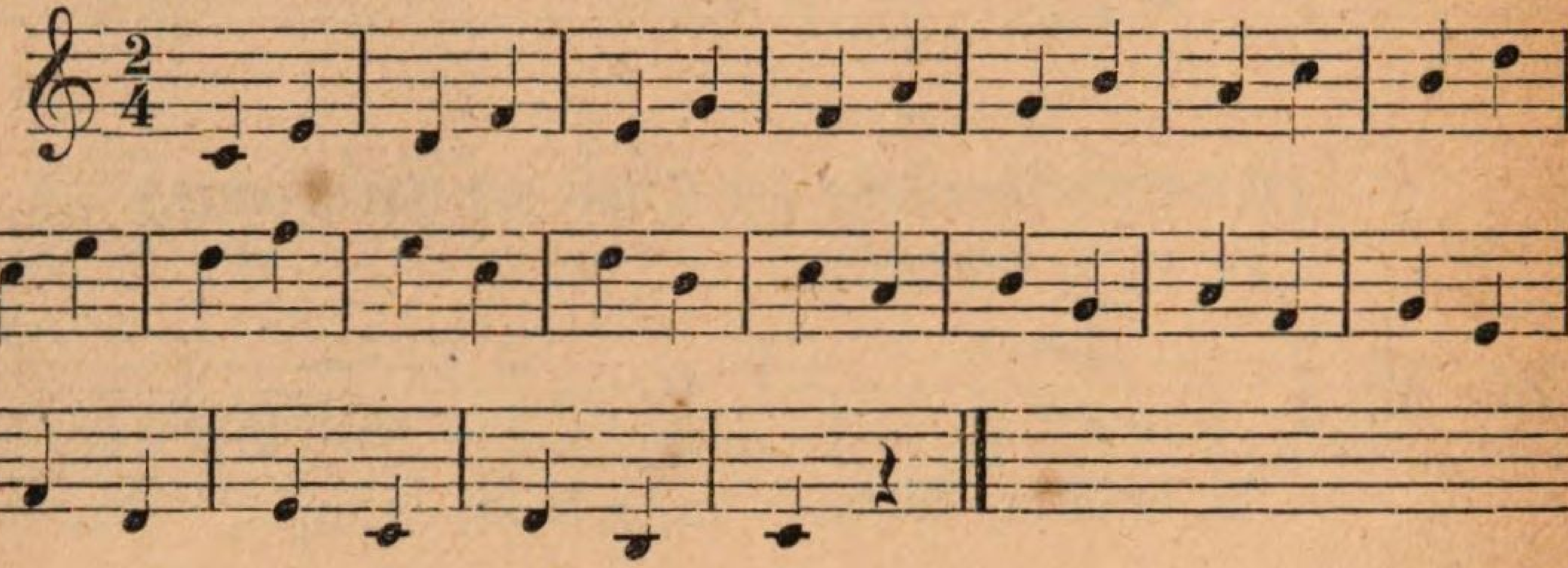
Terz. (§. 8, 1.)

41.

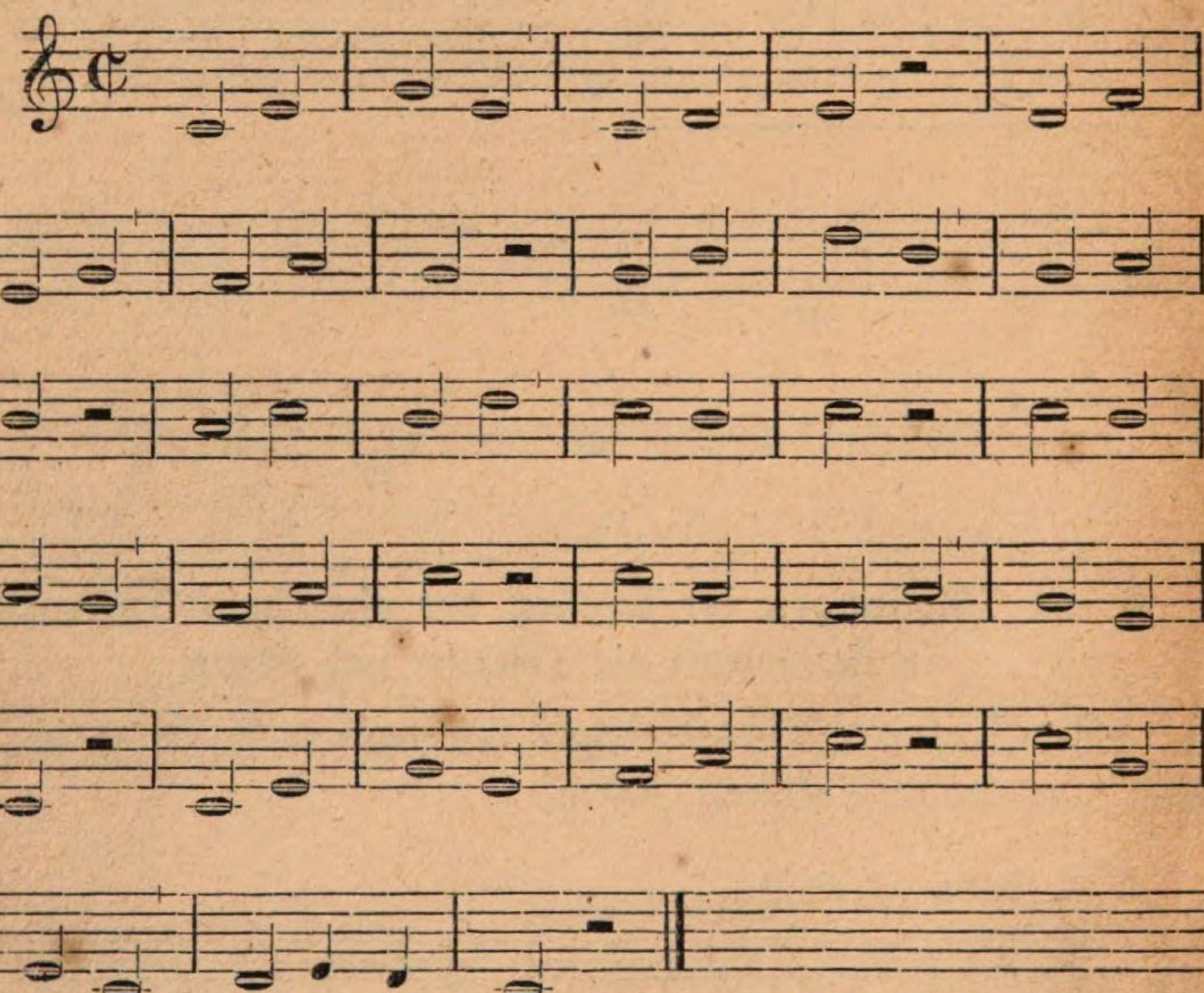




42.

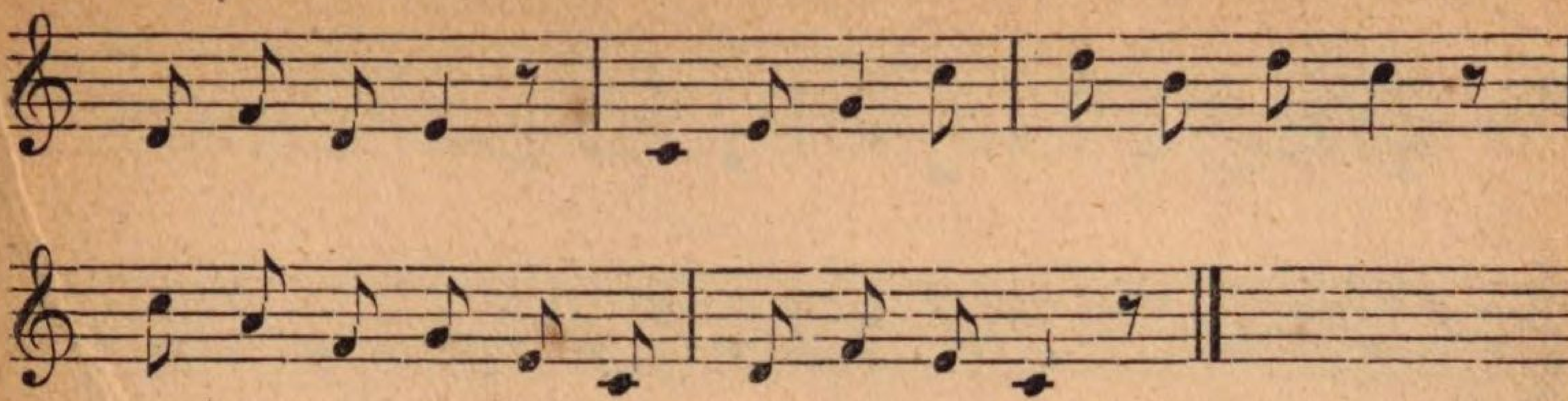


43.



44.





Quarte.

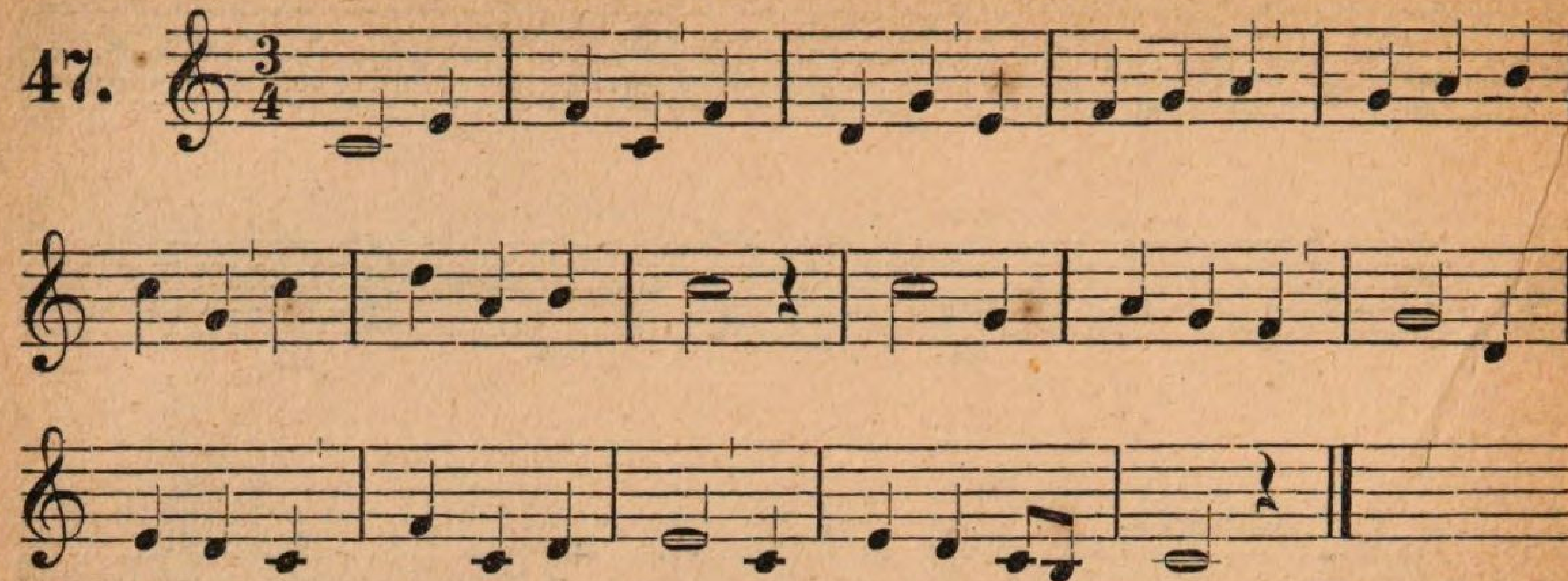
45.



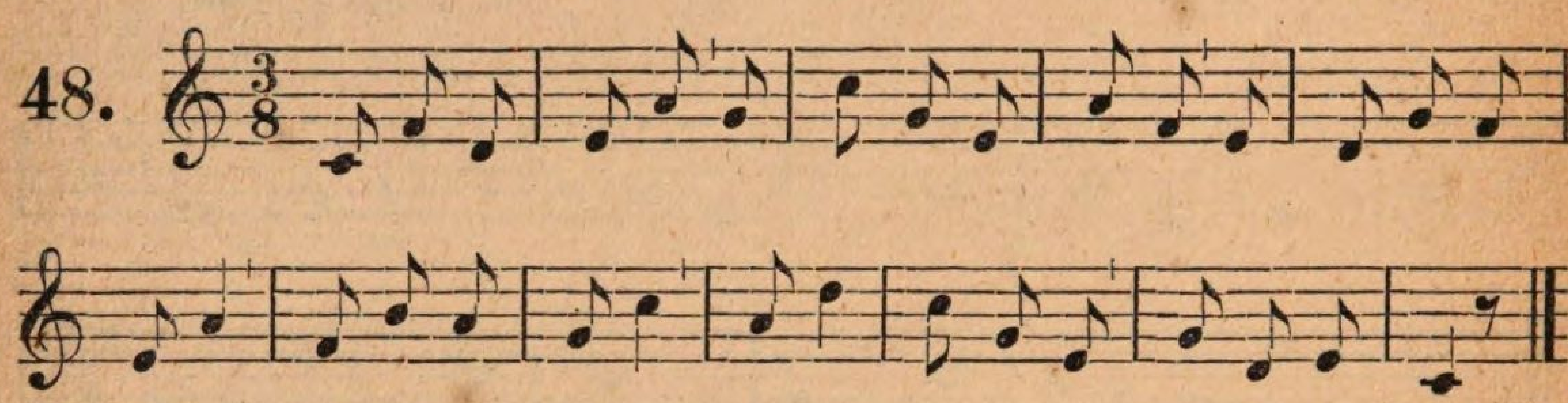
46.



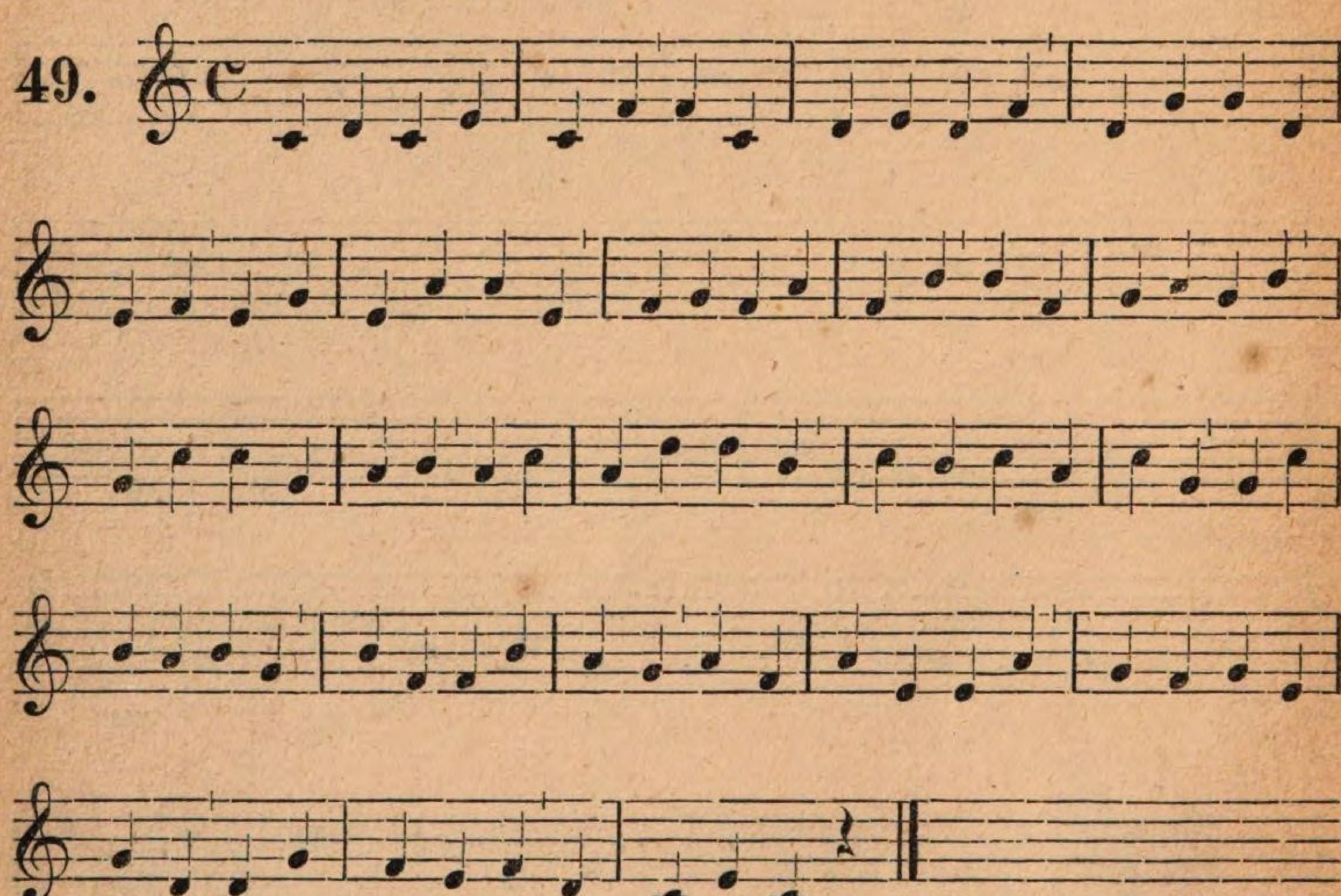
47.



48.

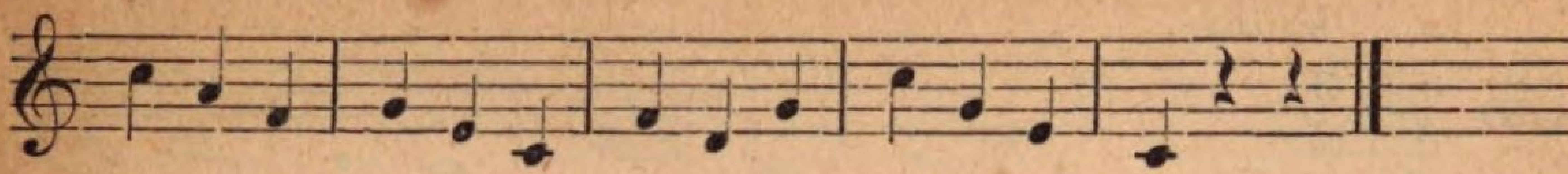


49.



50.





51.

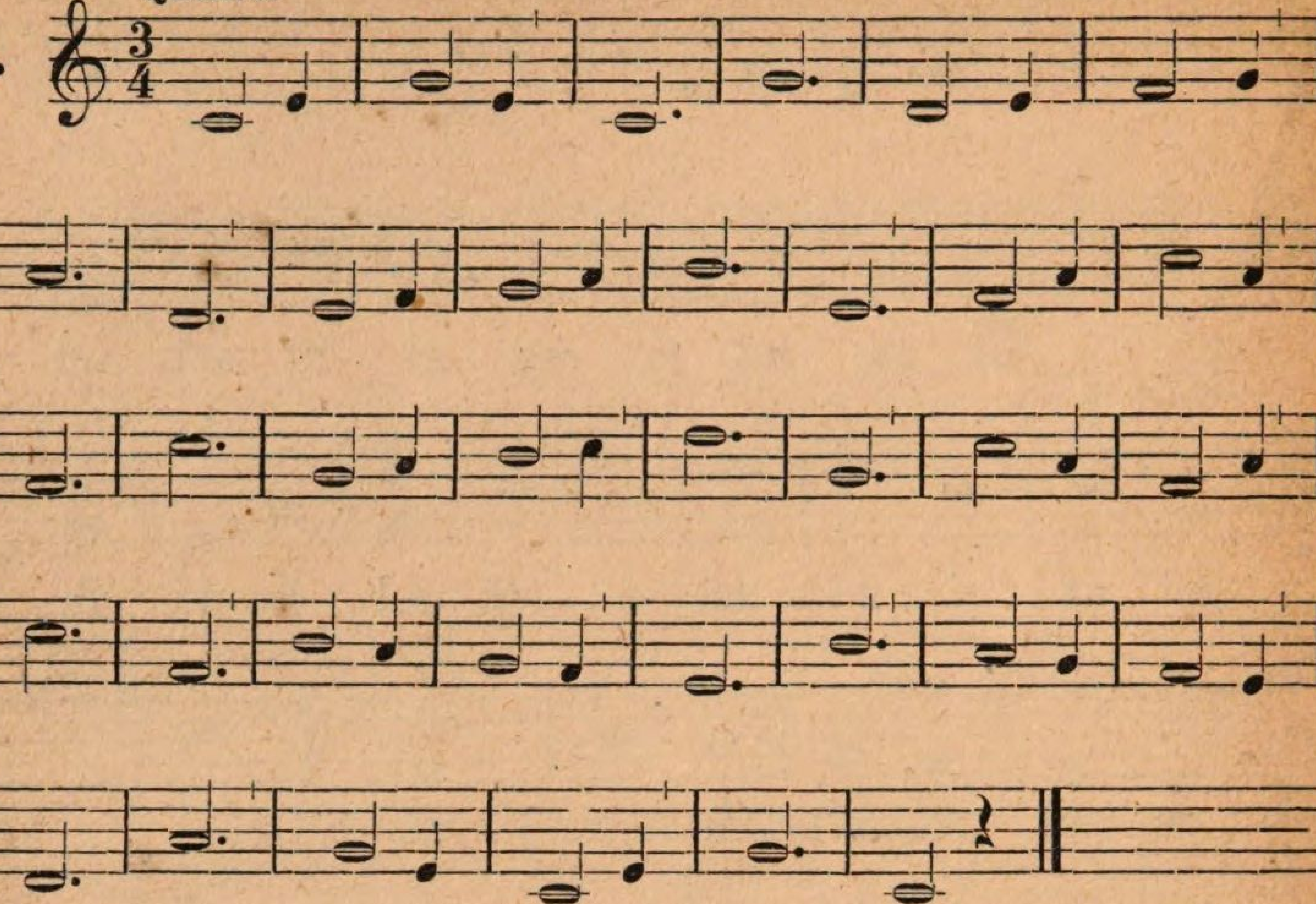

Ut fa mi la sol ut ut sol mi la
sol ut si mi mi si ut sol la mi fa ut
re mi fa sol la si ut.

52.

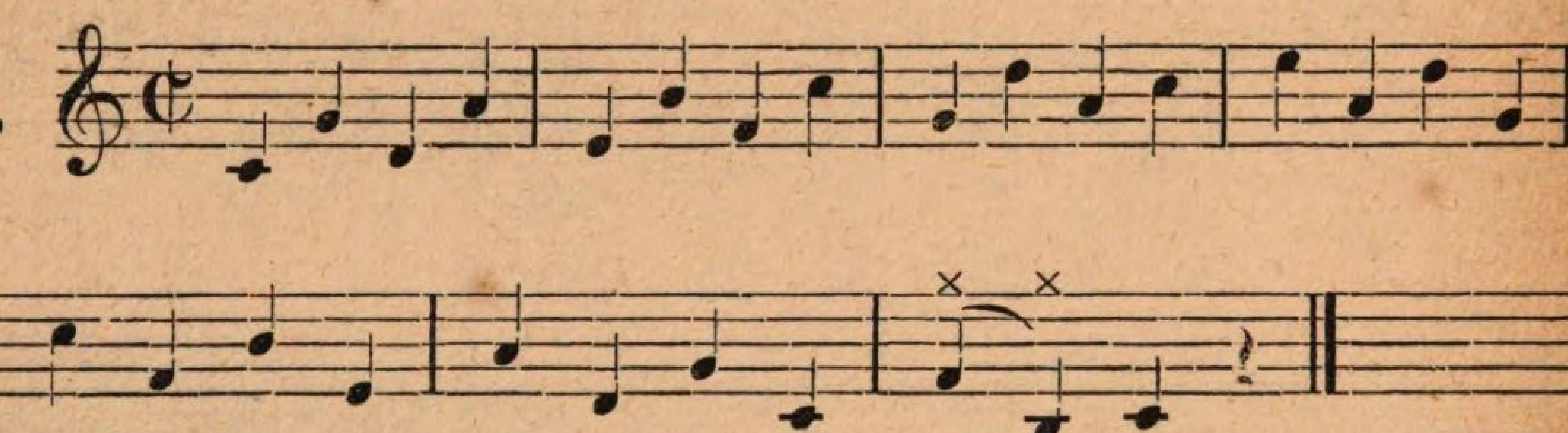

ut mi fa fa ut re mi fa sol sol re
c e f f c etc.
la la la la la etc.
mi sol la la mi fa sol la si ut fa sol si ut
ut ut la sol ut sol si la sol fa si fa
la sol fa mi la mi sol mi re sol re
fa mi re ut fa ut re ut.

Quinte.

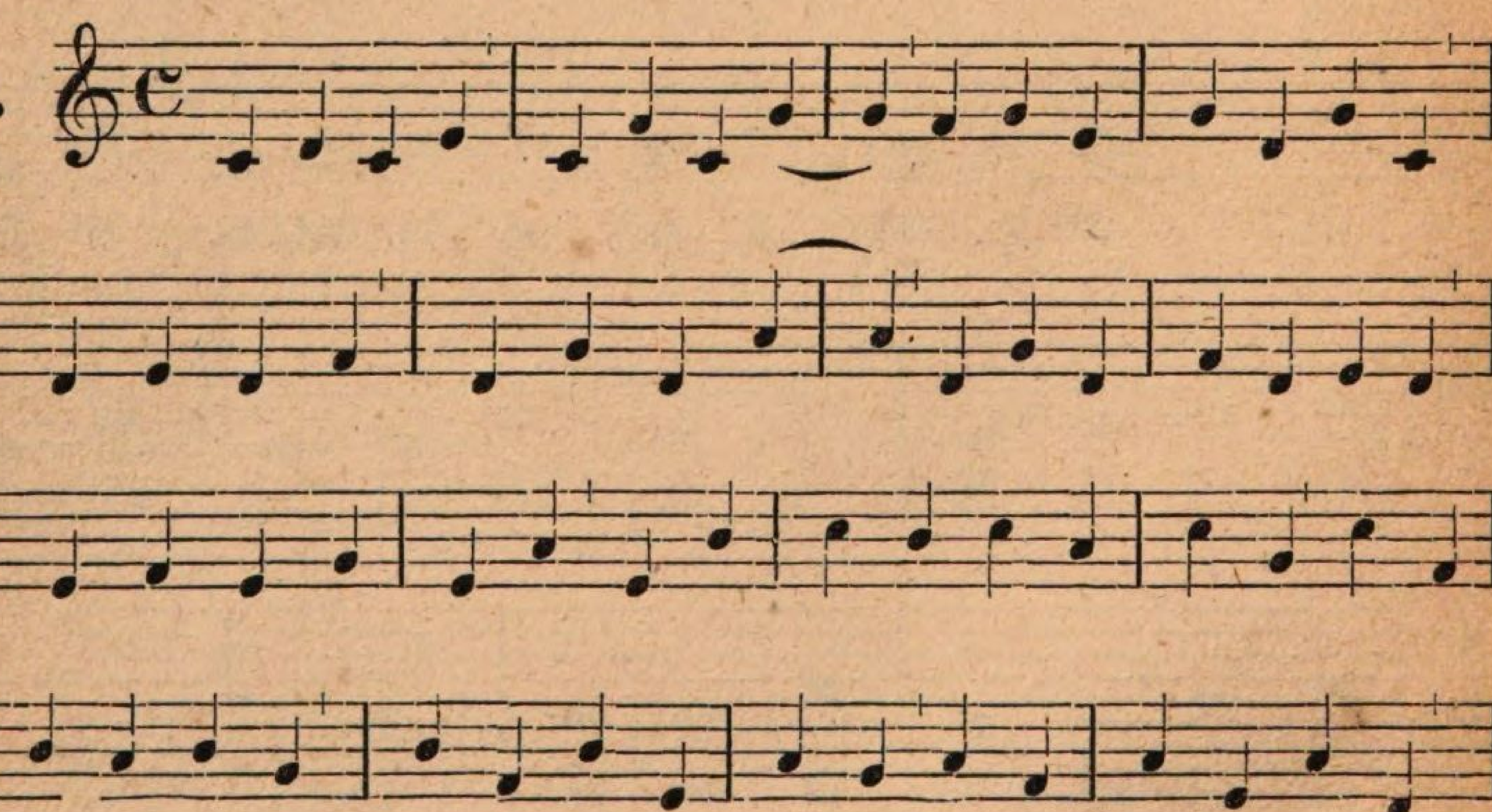
53.

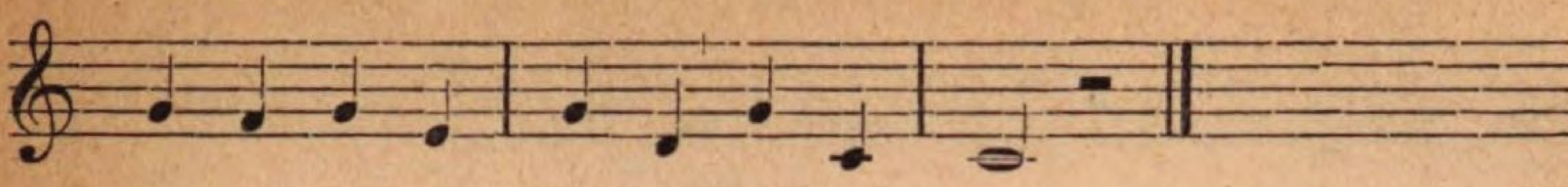


54.

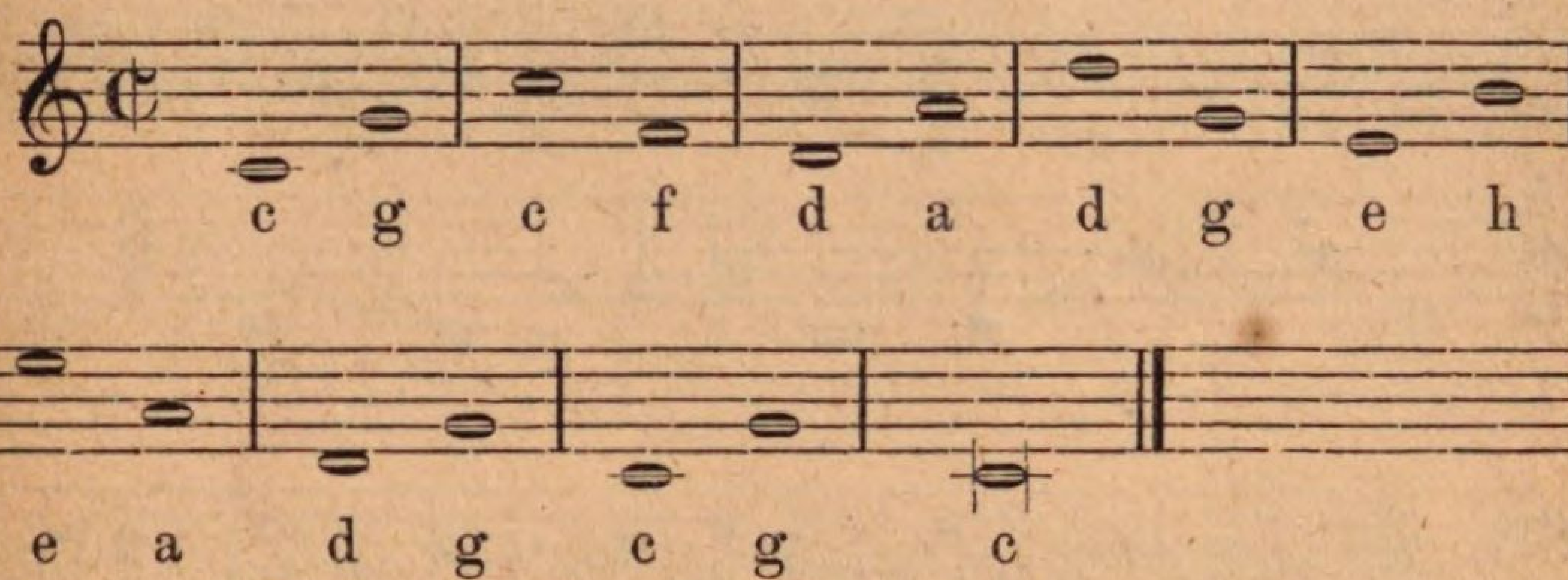


55.

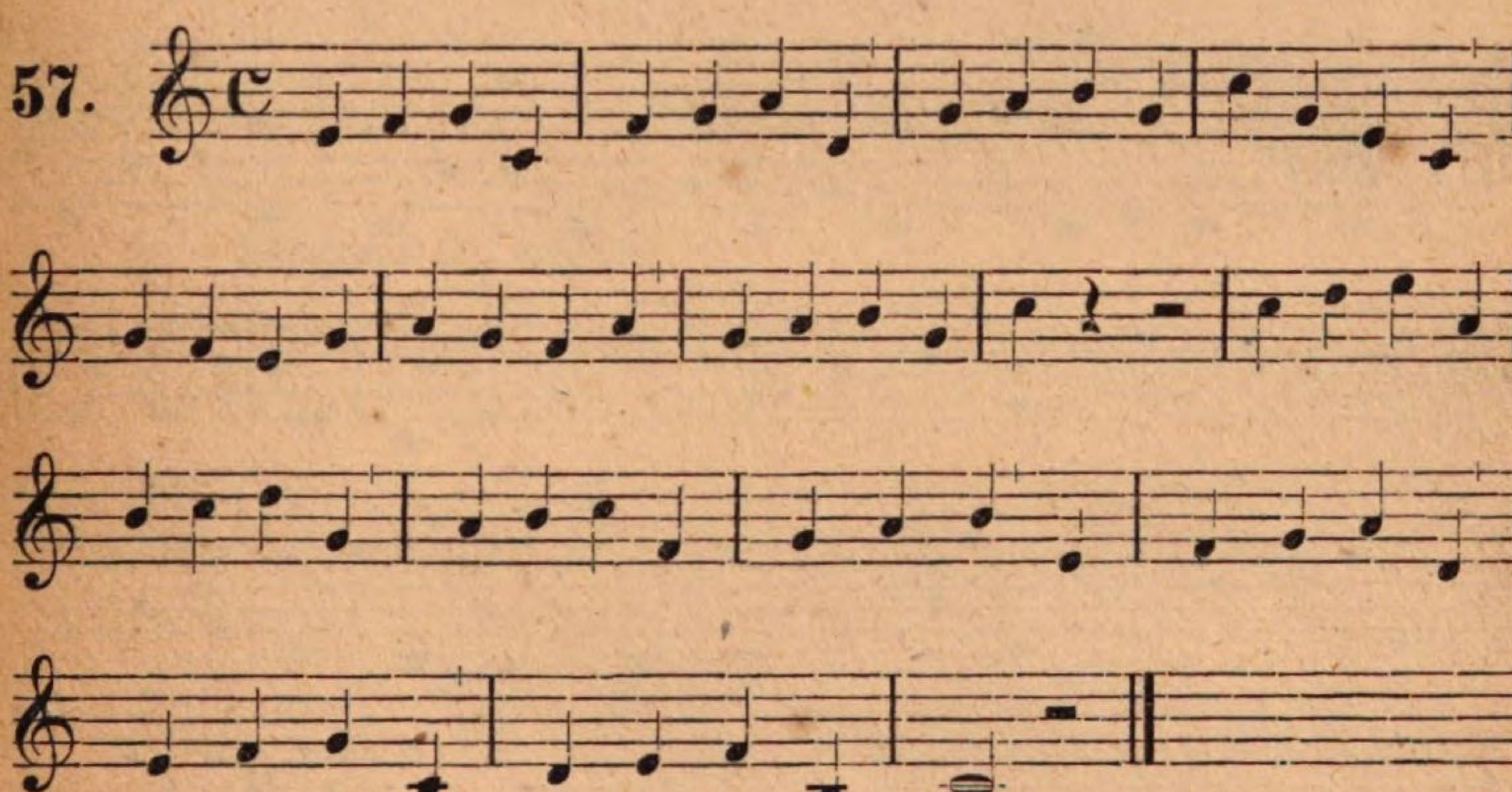




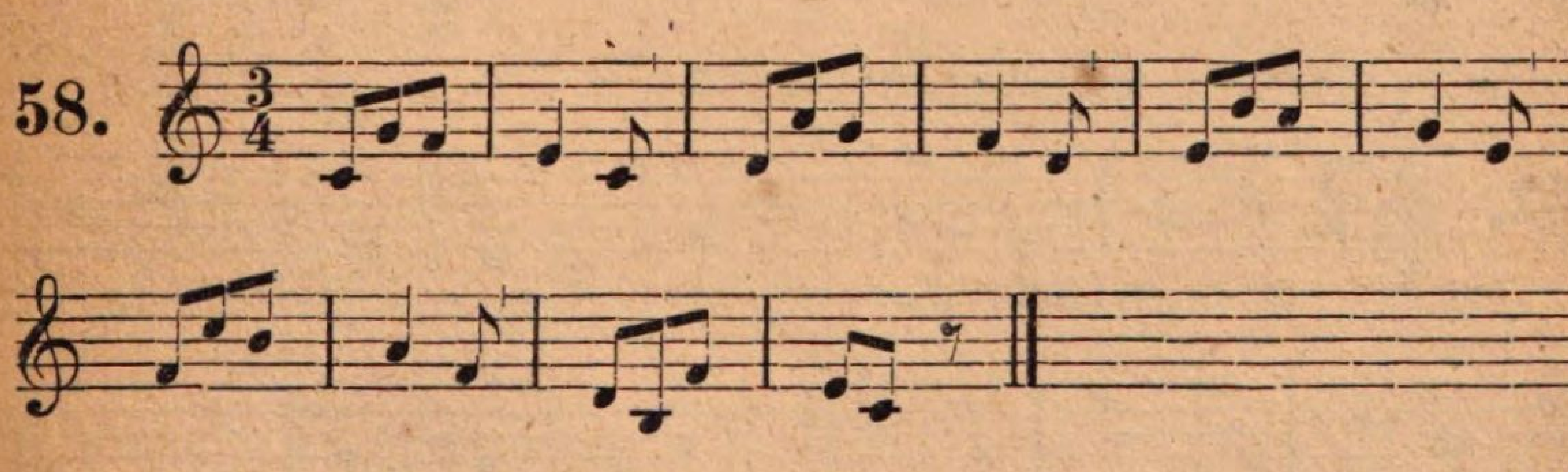
56.



57.



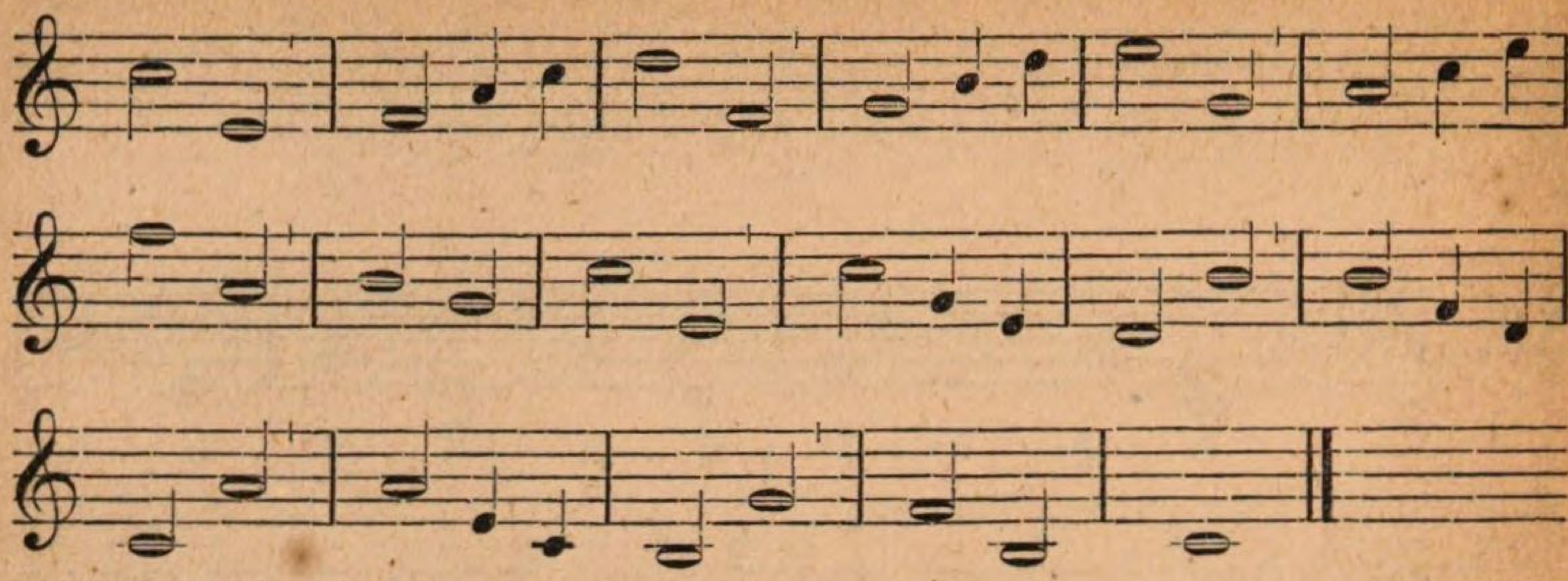
58.



Sexte.

59.





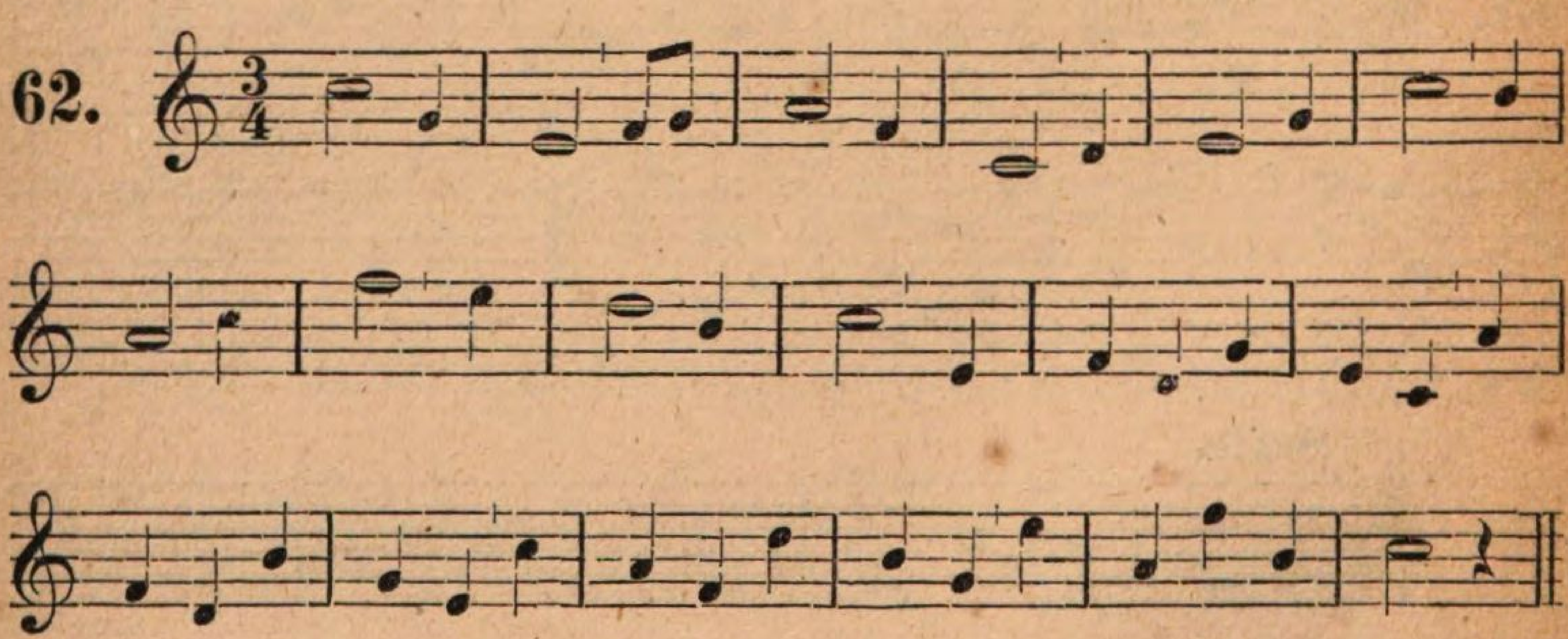
60.



61.



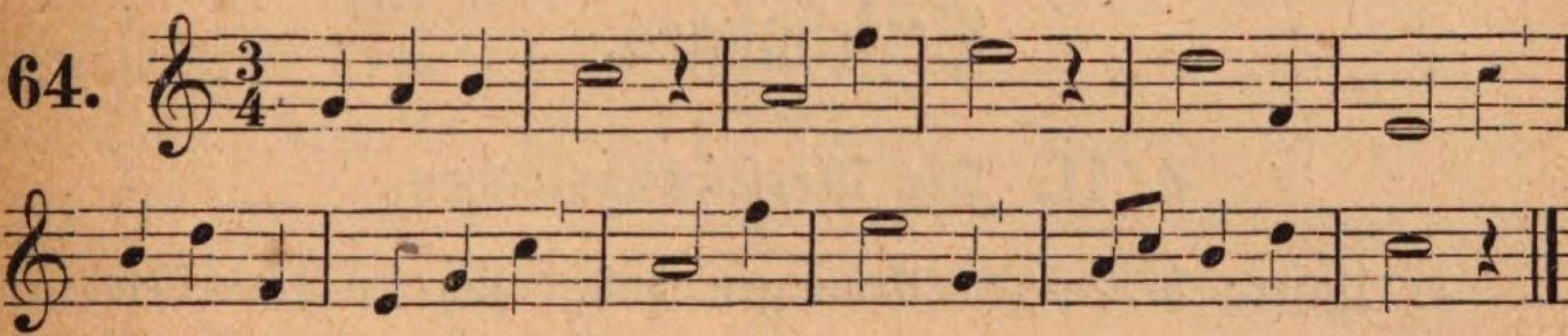
62.



63.

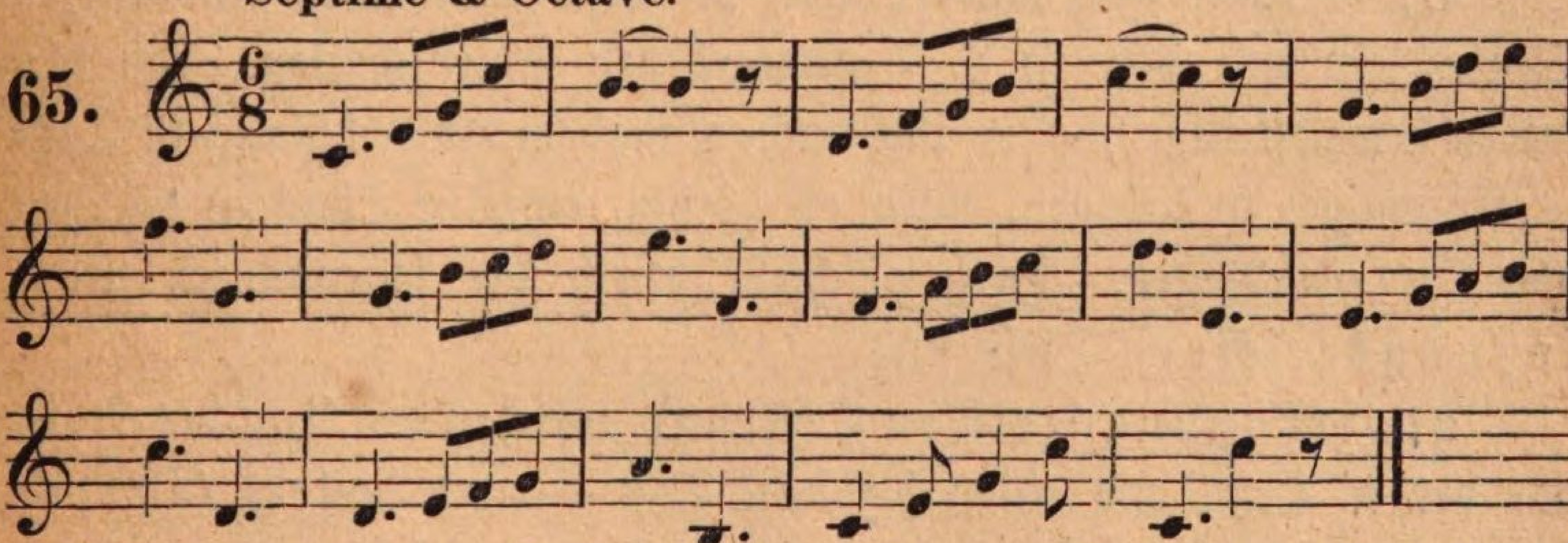


64.

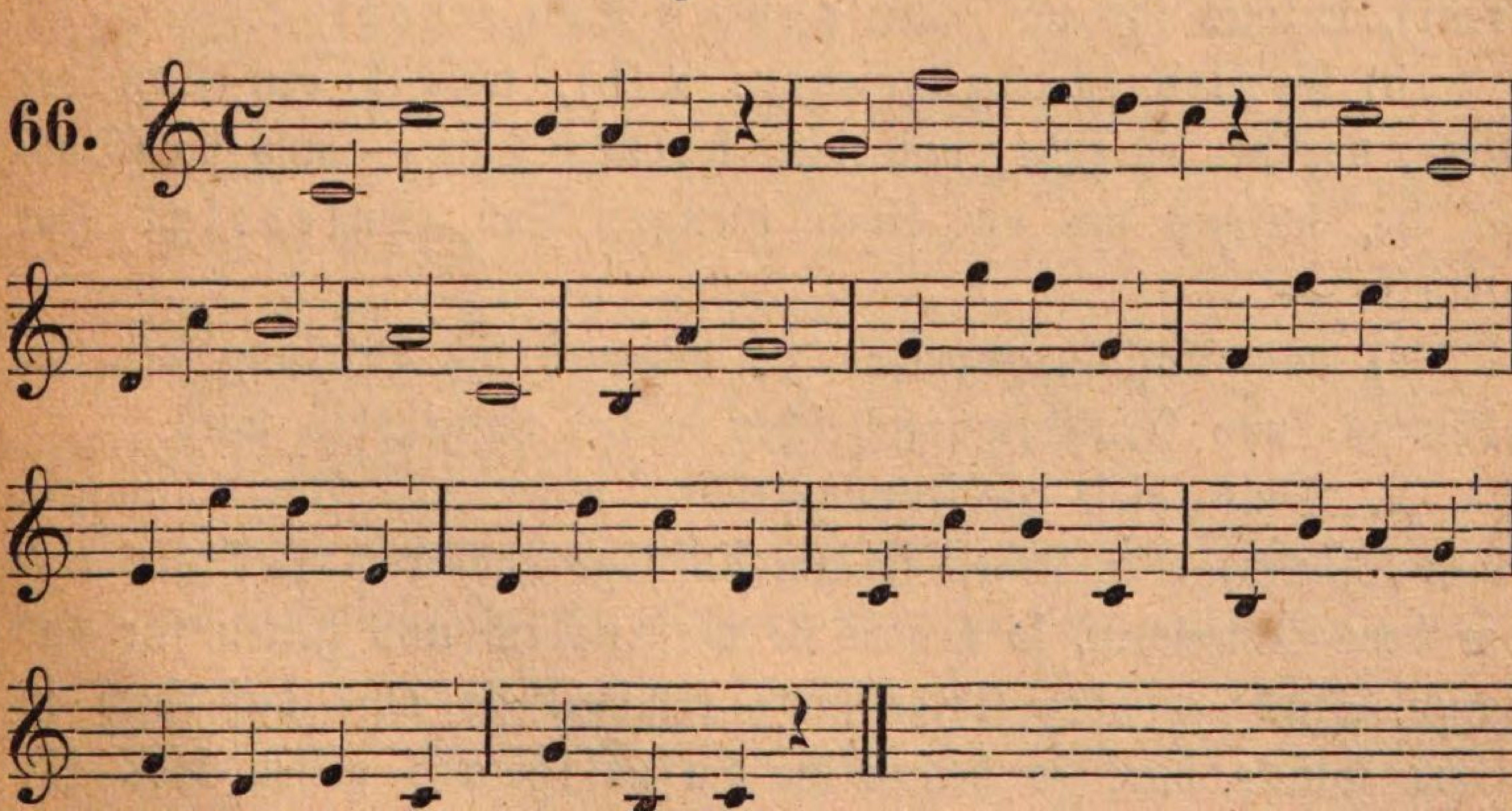


Septime & Octave.

65.



66.



C.

Darstellung des Tones in seinen verwandtschaftlichen Beziehungen.

§. 11. Die Versetzungszeichen.

1. Unsere bisherigen Uebungen haben sich in Tonreihen bewegt, deren Grundlage und Hauptton (Tonika) allemal C war. Wie C, so kann jeder andere Ton der erste Ton einer diatonischen Scala sein mit den in §. 7 angegebenen Eigenschaften. Um dieses zu bewerkstelligen, oder um auch außerdem Abwechslung in Tonverbindungen zu bringen, wird es nöthig, einzelne Töne zu erhöhen oder zu erniedrigen. Dieß geschieht durch die sogenannten Versetzungszeichen. Diese sind

a) Erhöhungszeichen ♯ (Kreuz), welches den Ton der Note, vor der es steht, um einen halben Ton — und das × (Doppelkreuz), welches ihn um einen ganzen Ton erhöht;

b) Erniedrigungszeichen: ♭ (b), welches den Ton der Note, vor der es steht, um einen halben Ton — und ♭♭ (Doppel b), welches ihn um einen ganzen Ton erniedrigt oder vertieft; —

c) das Auflösungszeichen ♮, wodurch die Wirkung der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen wieder aufgehoben wird.

2. Sind diese Versetzungszeichen unter den Vorzeichnungen eines Stückes, d. h. stehen sie am Anfange nach dem Schlüssel und vor dem Taktzeichen, so heißen sie wesentlich und gelten für das ganze Stück — oder Abtheilung; kommen sie aber außerdem in einem Stücke vor, so heißen sie zufällig und gelten blos für

den Takt, in welchem sie stehen. Das Auflösungszeichen ♮ gilt allemal nur für den Takt, in dem es steht.

3. Die Benennung der Töne ändert sich hiebei insoferne, als jedem Tone mit ♯ die Silbe is (fis, cis, gis u. s. f.) und jedem mit ♭ die Silbe es (es, as statt ees, aes u. s. f.) angehängt wird; nur ♭ vor dem Tone h heißt b.

§. 12. Die Verwandtschaft der Töne und Tonarten.

1. Wie schon oben §. 9 angedeutet wurde, führt jeder Ton noch mehrere Töne mit sich; diese sind: die Oktave des Tones, — die Quint, dann die Oktave der Oktave, endlich weniger vernehmbar die grosse Terz dieser Oktave; diese Töne (die sogenannten aliquotten) sind zum Grundtone in näherer Beziehung, als die zwischen denselben liegenden, nicht mitklingenden.

2. Die Oktavtöne sind dem ersten Tone am nächstenstehend, bieten uns aber in Akkord und Skala nur Repetitionen; nach den Oktaven ist es die Quint, welche dem Tone am nächsten steht; diese Quint bietet uns nun einen neuen Akkord und neue Skala, welche ganz dazu geeignet ist, mit Akkord und Skala des verwandten ersten Tones in mehr befriedigender Weise abzuwechseln, als jeder andere Ton; daher steht sie in einem nähern Verhältniß zu ihrer Prime, als die übrigen Intervalle. Dieses Verhältniß nennen wir nächste Verwandtschaft der Töne. Dabei ist zu beachten, daß nur die grosse oder reine Quint (die Dominante) diese Verwandtschaft begründet. Es ist also C verwandt mit G, weil G die Quint von C ist in aufsteigender Richtung, weßwegen sie auch die Oberdominante heißt; ebenso ist C verwandt mit F, weil dieses die Quint von C ist in absteigender Richtung, weßwegen sie auch Unterdominante genannt wird.

3. Bisher haben wir uns immer in Tonreihen bewegt, deren erster und vorzüglichster Grundton, auf welchem wir Skala und Akkord gebaut haben, allemal C war; d. h. alle unsere bisherigen Töne haben einer einzigen Art angehört, der Tonart von C und

zwar der harten (§. 6, 3) oder Durtonart, deren Hauptton oder Tonika C war.

Wie auf C, so können wir auf jeden andern Ton die diatonische Tonleiter setzen; also kann jeder andere Ton die Tonika einer Tonart sein; daher gibt es so viele Tonarten im harten wie im weichen Tongeschlecht, als es Töne gibt.

Wie nun die Töne, so sind auch ihre Tonarten mit einander verwandt: jede Tonart ist zunächst verwandt mit den Tonarten der Ober= und Unterdominante.

Anmerkung. Jede Durtonart ist auch nächstverwandt mit derjenigen Tonart des weichen Tongeschlechtes (Molltonart), deren Tonika eine kleine Terz unter der Tonika der Durtonart steht (§. 14, 1.) z. B. C=Dur mit A=Moll; entfernter verwandt ist jede Durtonart mit der Molltonart, deren Tonika mit der der Durtonart gleich ist, z. B. C=Dur mit C=Moll. Unserm nächsten Zwecke jedoch dient nur die Verwandtschaft durch das Quintenverhältniß.

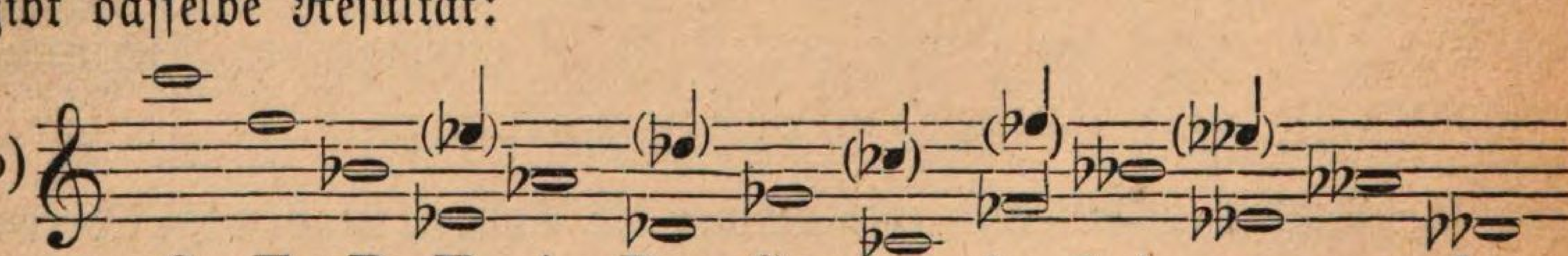
§. 13. Der Quintencirkel.

1. Auf Grund des Quintenverhältnißes finden wir das ganze System der Tonarten beider Tongeschlechter (Dur und Moll). Beginnen wir nemlich mit dem Tone C, setzen über oder nach ihm seine Quint G; darauf die nächste Quint von G, nemlich D u. s. f. so gelangen wir mit dem 13. Tone wieder zum Tone C, von dem wir ausgegangen sind:

a) 

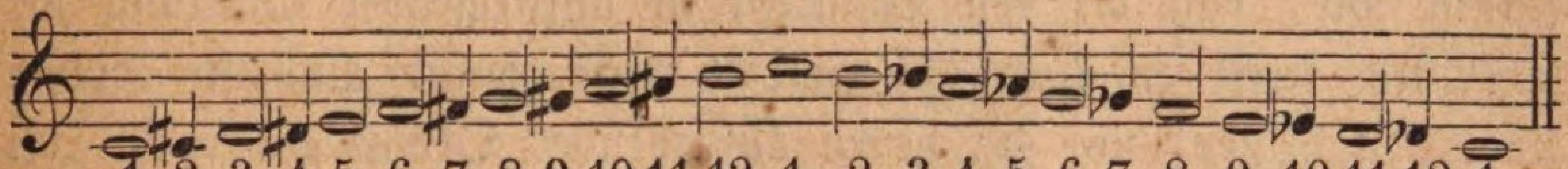
C, G, D, A, E, H, Fis, cis, gis, dis, ais, eis, his = c.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 wie 1.

Das nemliche Verfahren in Quinten absteigender Ordnung gibt dasselbe Resultat:

b) 

C, F, B, Es, As, Des, Ges, ces, fes, bebe, eses, ases, deses = c.
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 wie 1.

Da die 13. Quint allemal wieder der Ton ist von dem wir ausgegangen, so haben wir es nur mit 12 Tönen in jeder Richtung zu thun; ordnen wir diese Töne stufenweise, so erhalten wir die sogenannte **chromatische** Tonleiter, die aus 12 halben Tönen besteht:



2. Wie wir es mit dem Tone C gehalten haben, können wir es auch mit jedem andern Tone der chromatischen Tonleiter machen; wir können auf jeden die diatonische Tonleiter (in der in §. 7 angegebenen Weise) und den Dreiklang aufbauen, oder mit andern Worten: wir können jeden Ton der chromatischen Skala zum Haupttone (Tonika) einer Tonart machen. Sonach würden wir 12 Tonarten im Quintenzirkel aufsteigender (siehe oben a) und ebensoviele in dem absteigender Ordnung (siehe oben b) haben, also 24 Tonarten in jedem Tongeschlechte (in Dur und Moll). Weil aber die oben bei a) und b) mit kleinen Buchstaben bezeichneten Töne der einen Ordnung den mit grossen Buchstaben bezeichneten der andern Ordnung (enharmonisch) gleichtönend sind, z. B. cis = Des; gis = As; eis = F; fes = E; ces = H u. s. w.; so reden wir nur von 12 Tonarten in jedem Tongeschlechte; diese sind 6 in Quinten aufsteigender Ordnung:

C, G, D, A, E, H, Fis;

und 6 in Quinten absteigender Ordnung:

C, F, B, Es, As, Des, Ges; oder

absteigend <<<<<< >>>>>> aufsteigend

Ges, Des, As, Es, B, F, — C — G, D, A, E, H, Fis.

Fis und Ges sind ein und derselbe Ton, nur in der Schreibweise verschieden; geben also nur **eine** Tonart.

Anmerkung. Diese Tonarten sind sich zwar in ihren Verhältnissen gleich, aber doch verschieden von einander in den Empfindungen, die sie durch ihre verschiedene Tonhöhe bewirken; insoferne sind sie **selbstständige, eigentliche** Tonarten.

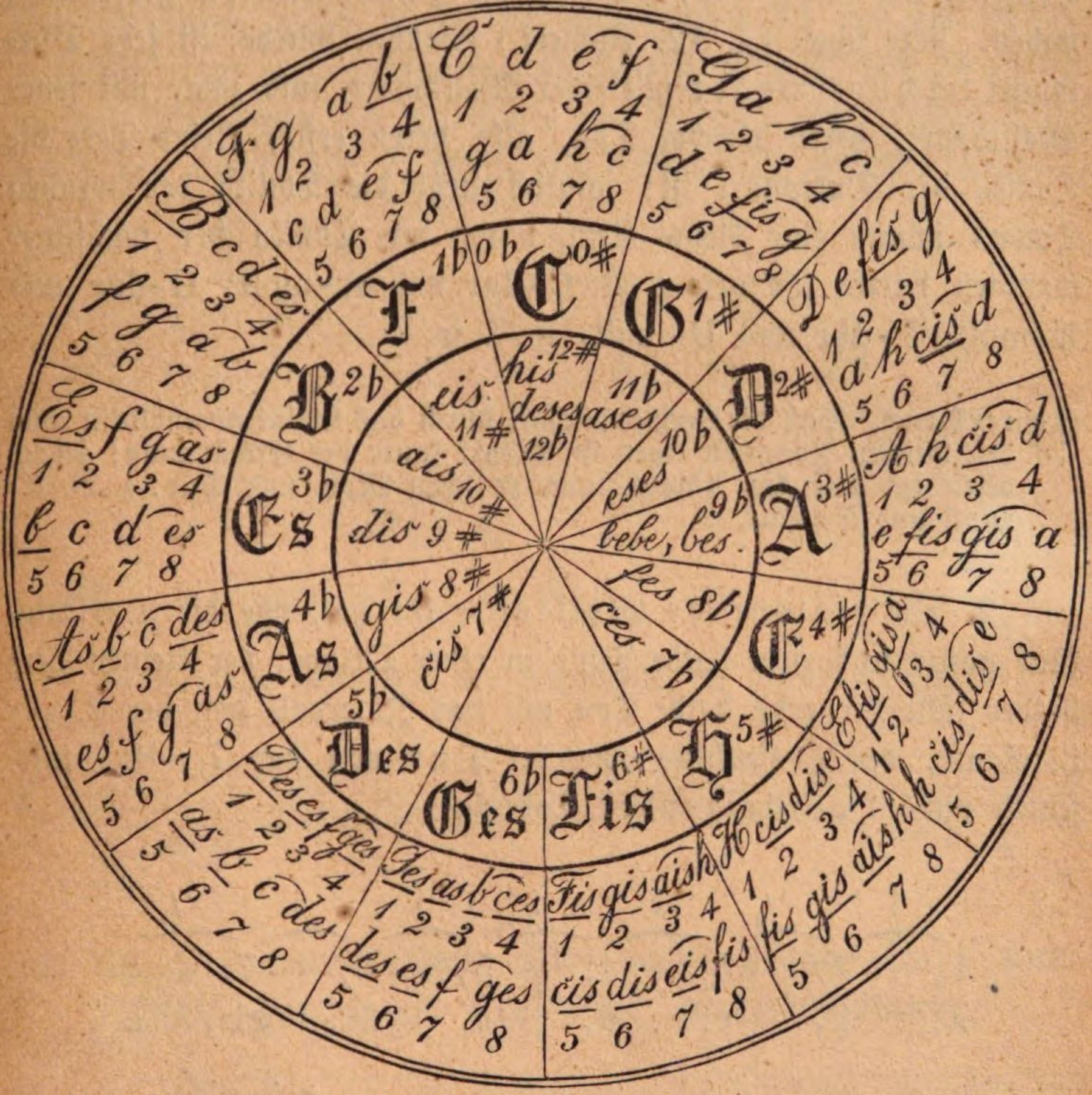
Es erübriget nur noch, auf jeden der im Quintenzirkel enthaltenen 12 Töne die Skala zu setzen, wie wir sie zuerst auf C gesetzt (§. 7); dadurch wird jeder der vorhin bezeichneten Töne Hauptton oder Tonika einer Tonart; bei Anwendung der diatonischen Tonleiter mit dem halben Ton von Stufe 3—4 und von 7—8, finden wir, daß bei den Tonarten in aufsteigender Ordnung die 7. Stufe durch ein ♯ erhöht werden muß (daher auch sie Kreuz-Tonarten heißen) und bei denen absteigender Ordnung der 4. Ton durch ♭ erniedrigt werden muß (daher auch B-Tonarten genannt); ebenso finden wir, daß die ♯ oder ♭ der einen Tonart in der nachfolgenden allemal wiederkehren, daß sich die Versetzungszeichen auch quintenweise ergeben, endlich daß (nach §. 11, 5) die ♯ oder ♭ dieser Tonarten *wesentliche* Versetzungszeichen sind, die im Notensystem unmittelbar nach dem Schlüssel gesetzt werden.

1	2	3	4	5	6	7	8
C	d	e	f	g	a	h	c
G	a	h	c	d	e	fis	g
D	e	fis	g	a	h	cis	d
A	h	cis	d	e	fis	gis	a
E	fis	gis	a	h	cis	dis	e
H	cis	dis	e	fis	gis	ais	h
Fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis

C	d	e	f	g	a	h	c
F	g	a	b	c	d	e	f
B	c	d	es	f	g	a	b
Es	f	g	as	b	c	d	es
As	b	c	des	es	f	g	as
Des	es	f	ges	as	b	c	des
Ges	as	b	ces	des	es	f	ges.

Aus nachfolgender Darstellung mag das ganze System der Tonarten, ihre verwandtschaftliche Folge, ihr Zusammenhang, ihre Tonleitern und Vorzeichnungen klar werden. Es sei nochmals darauf aufmerksam gemacht, daß für die Praxis nur die mit grossen Buchstaben bezeichneten Tonarten gebräuchlich sind. Die in kleinen Buchstaben beigefügten Bezeichnungen dienen nur zum vollen Verständniß des Quintenzirkels.

Darstellung des Quintenzirkels.



Anmerkung 1. Der Schüler versuche selbst, den Quintenzirkel in vorstehender Weise zu zeichnen. Er ziehe einen Kreis, theile ihn in 12 Fächer, schreibe in dieselben von C angefangen die reinen Quinten der aufsteigenden Ordnung: G, D, A u. s. w.; sodann in entgegengesetzter Richtung die Quinten der absteigenden Ordnung: F, B, Es u. s. f., und setze auf jede derselben die diatonische Tonleiter.

Anmerkung 2. Da die Quinte in der Umkehrung die Quarte gibt, so kann man auch die B Tonarten in aufsteigender Richtung durch quartenweise Fortschreitung entwickeln: C—F, B, Es, As u. s. w., was man Quartenzirkel nennt.

§. 14. Das weiche Tongeschlecht.

1. Das weiche Tongeschlecht (die Molltonarten) erhält seinen weichen Charakter durch die kleine Terz, sowohl in der Tonleiter als im Akkord, während die Durtonarten die grosse Terz haben. Wie schon (§. 12, Anmerk.) erwähnt wurde, ist jede Durtonart nächstverwandt mit einer Molltonart, und zwar mit jener Molltonart, deren weicher Ton, also deren erste, kleine Terz die Tonika der Durtonart ist; folglich steht die Tonika der weichen Tonart immer eine kleine Terz unter der Tonika der nächstverwandten harten Tonart: z. B. C-dur und A-moll; G-dur und E-moll; F-dur und D-moll, u. s. w.

Bemerkung. Daß die Verwandtschaft durch das Quintenverhältniß auch den weichen Tonarten eigen ist, bedarf kaum der Erwähnung; jedoch befriedigt nur die Abwechslung zwischen Moll und Dur: z. B. A-Moll und E-Dur.

2. Die diatonische Molltonleiter hat, wie die Durskala, fünf ganze und zwei halbe Töne in einer Oktave; der kleinen Terz halber fällt der erste halbe Ton auf das Intervall von der 2. zur 3. Stufe, der 2. Halbton wie bei Dur von der 7.—8. Stufe, jedoch nur in aufsteigender Tonfolge:

	1		1/2		1		1		1		1		1/2	
1,		2,		3,		4,	|	5,		6,		7,		8
a,		h,		c,		d,	|	e,		**fis**,		**gis**,		a

In absteigender Folge setzt die Mollskala dem natürlichen Zuge zu ihrer Tonika folgend, von der 8. Stufe zur 7. und von der 7. zur 6. Stufe einen ganzen Ton, dann erst den für die 2. Hälfte der Skala nothwendigen halben Ton:

	1		1		1/2		1		1		1/2		1	
8,		7,		6,		5,	|	4,		3,		2,		1
a,		g,		f,		e,	|	d,		c,		h,		a



Diese Tonleiter ist sangbarer, als eine zweite, die sich auf- und absteigend gleich bleibt; sie unterscheidet sich von der vorhergehenden, (der sogenannten melodischen) dadurch, daß sie in der zweiten Hälfte von der 5. Stufe zur 6. schon einen halben Ton, dafür von der 6. zur 7. Stufe eine übermäßige Sekunde macht:

	1	1/2	1	1	1/2	1 1/2	1/2	
	1	2	3	4	5	6	7	8
aufst.	a,	h,	c,	d,	e,	f,	gis,	a.

	1/2	1 1/2	1/2		1	1/2	1	
	8	7	6	5	4	3	2	1
abst.	a,	gis,	f,	e,	d,	c,	h,	a.

Man nennt diese Art der Mollskala die harmonische:



§. 15. Zusammenstellung aller gebräuchlichen Dur- und Moll-Tonleitern und ihrer Hauptdreiklänge.

C Dur.





A Moll.




G Dur.
E Moll.
D Dur.
H Moll.
A Dur.

Fis Moll.



E Dur.



Cis Moll.



H Dur.

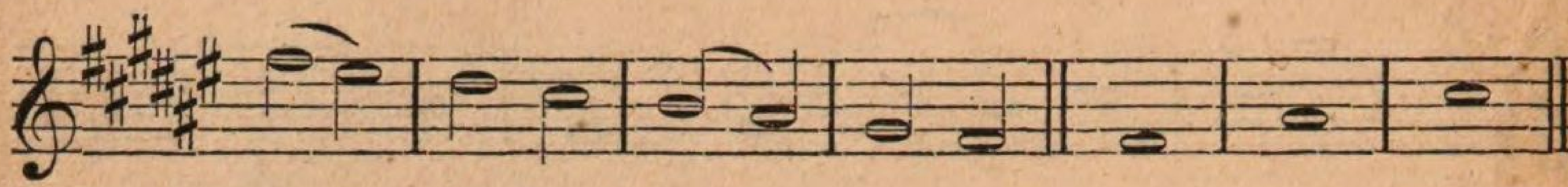


Gis Moll.



Fis Dur.





Dis Moll.



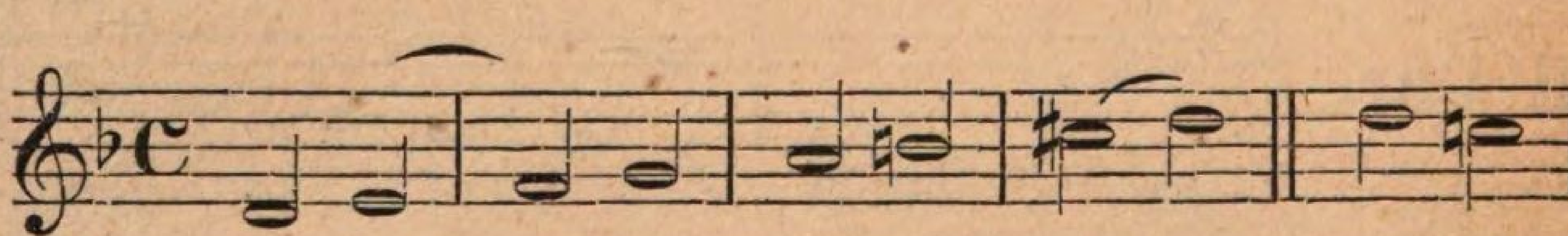


F Dur.





D Moll.





B Dur.

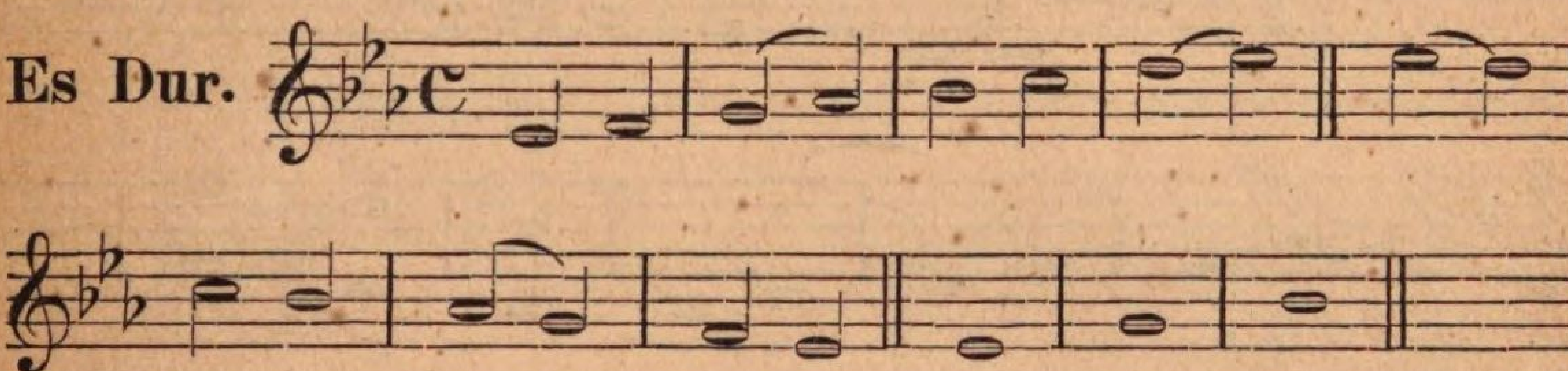




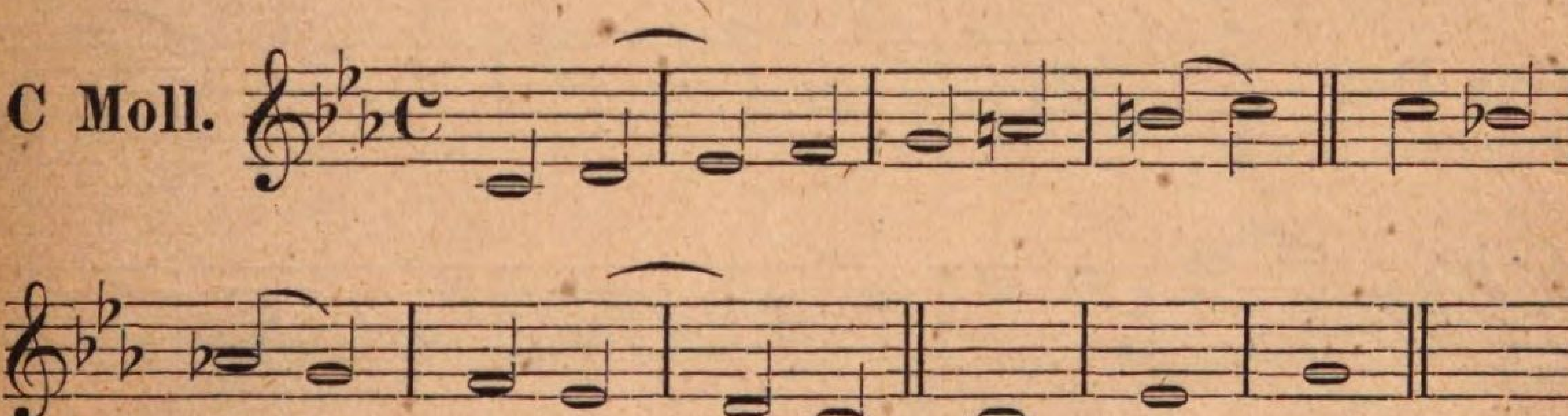
G Moll.



Es Dur.



C Moll.



As Dur.

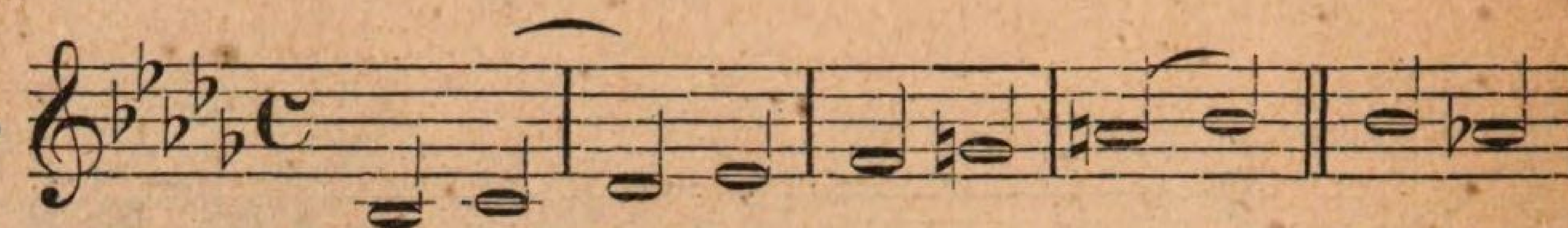


F Moll.



Des Dur. 

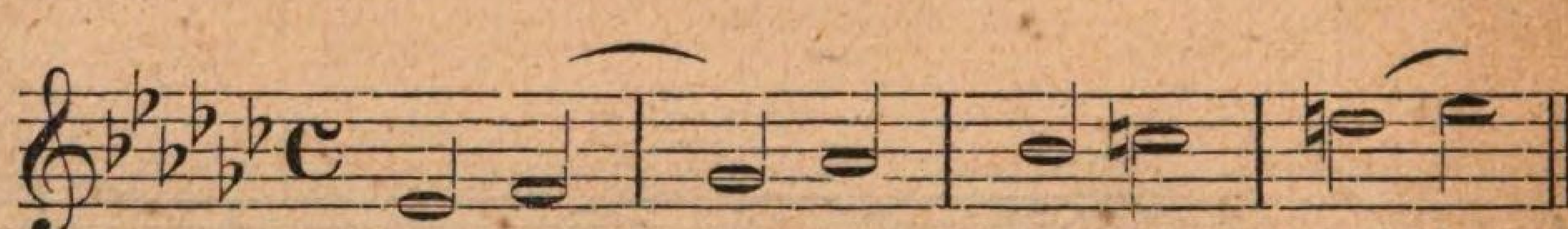


B Moll. 



Ges Dur. 



Es Moll. 



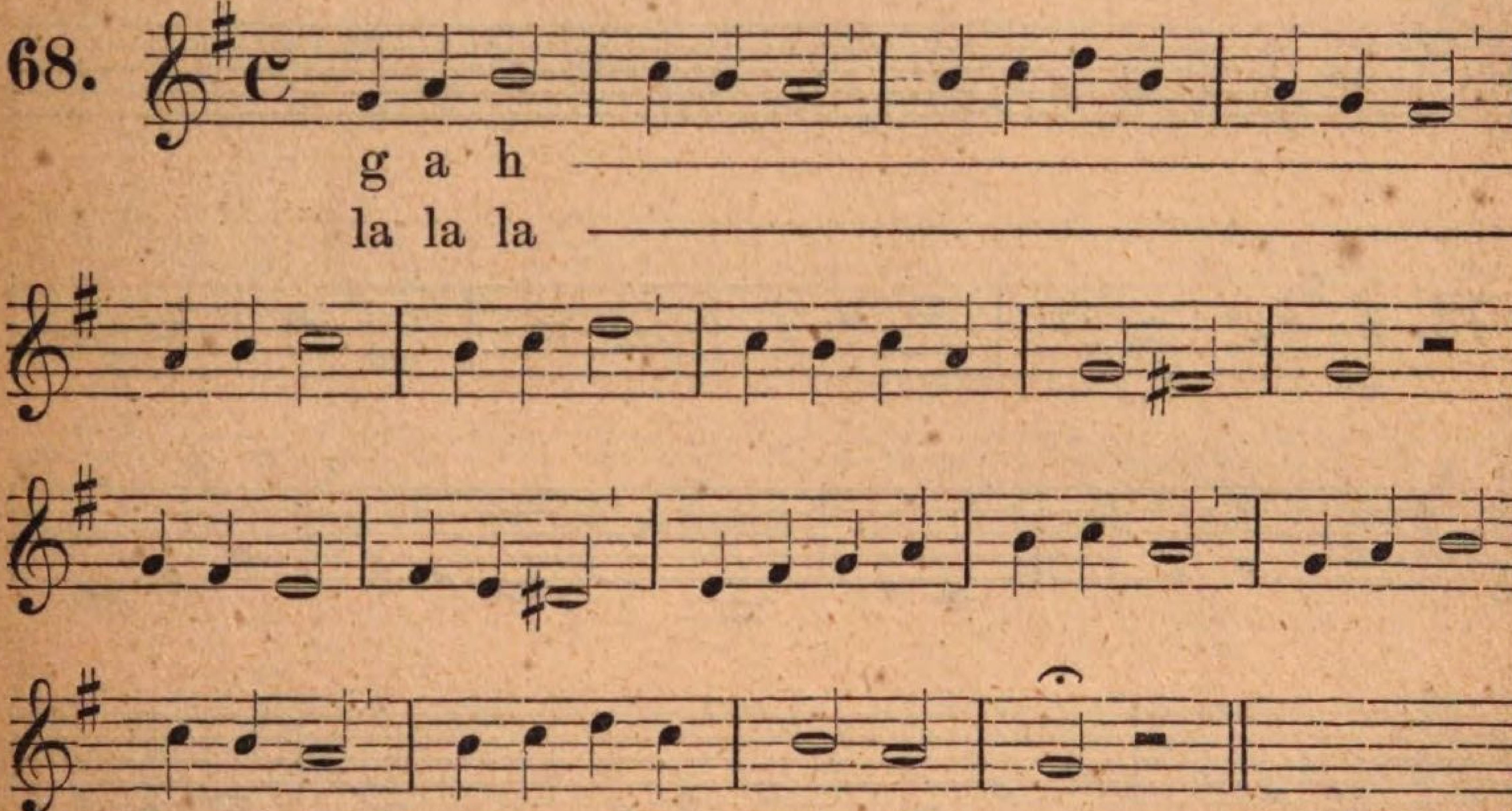
§. 16. Uebungen in verschiedenen Dur- und Moll-Tonarten.

Bemerkung. Anfänger sollen es nie unterlassen, vor Beginn jeder der folgenden Uebungen die betreffende Tonleiter und den Akkord dazu zu singen. Ueberhaupt kann das Singen der Tonleitern nie genug empfohlen werden; um „skalarein" singen zu lernen, ist die Hilfe einer Violine oder eines rein gestimmten Tasten-Instrumentes in den meisten Fällen unerläßlich.

67.



68.



69.

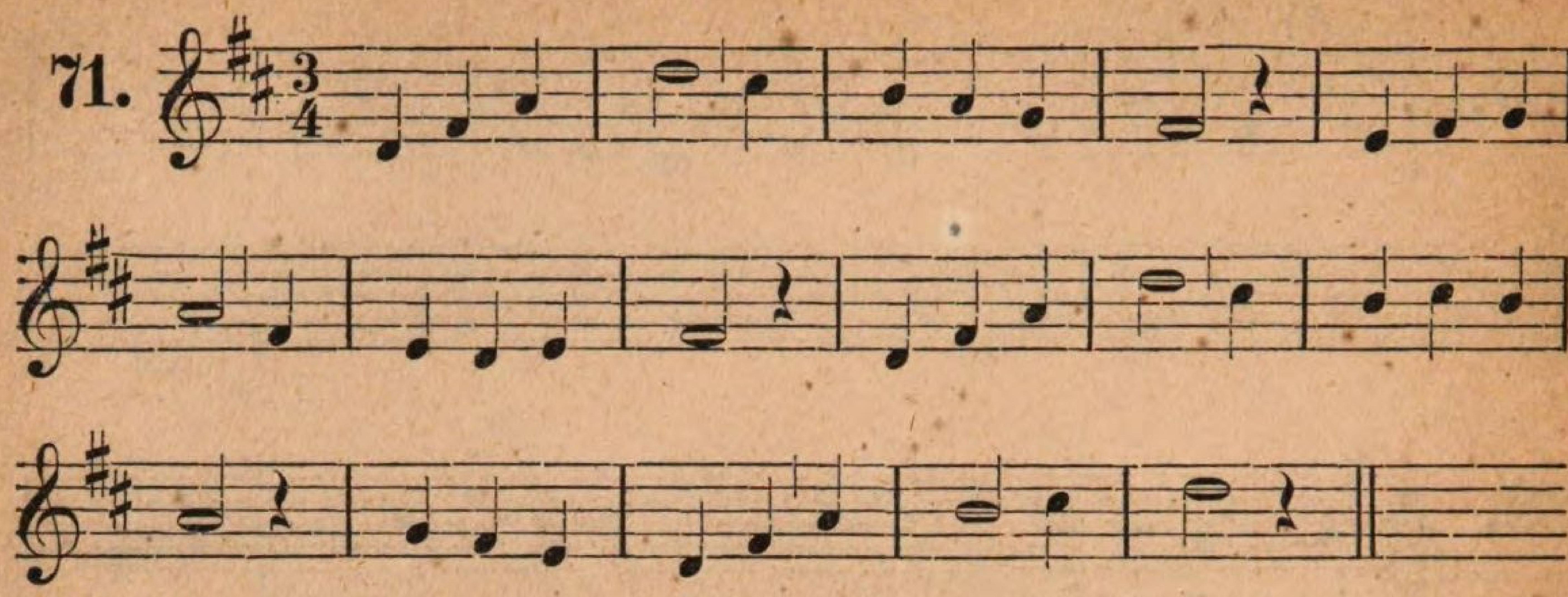


70.

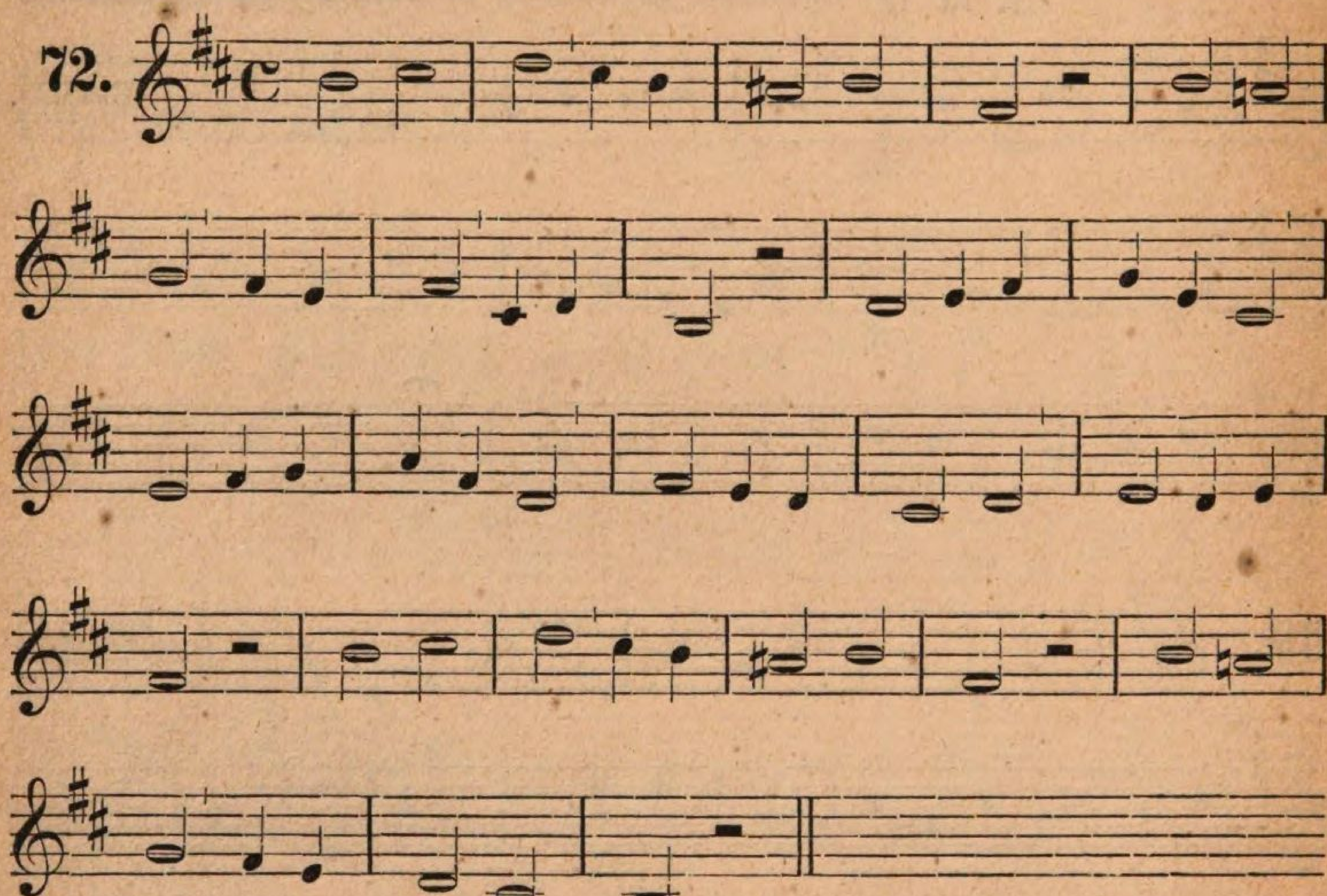


*) Auftakt.

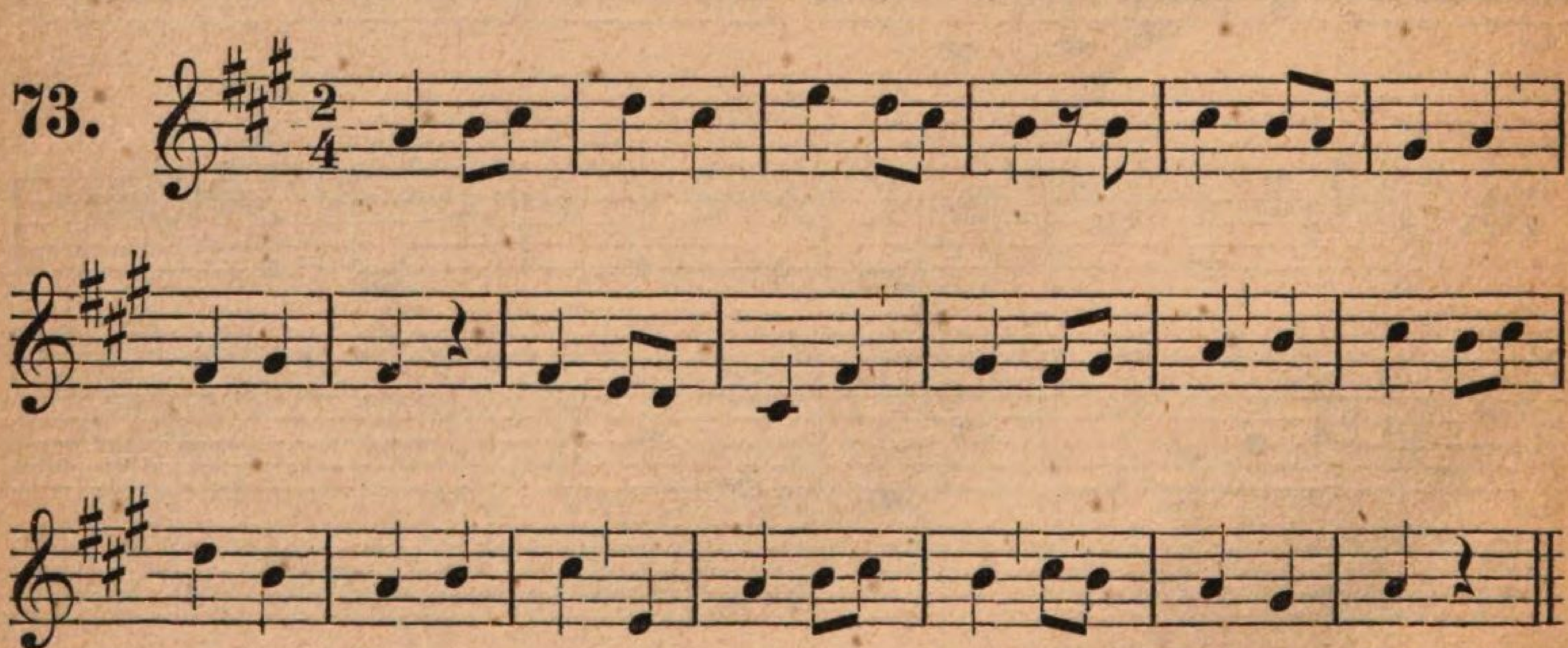
71.



72.



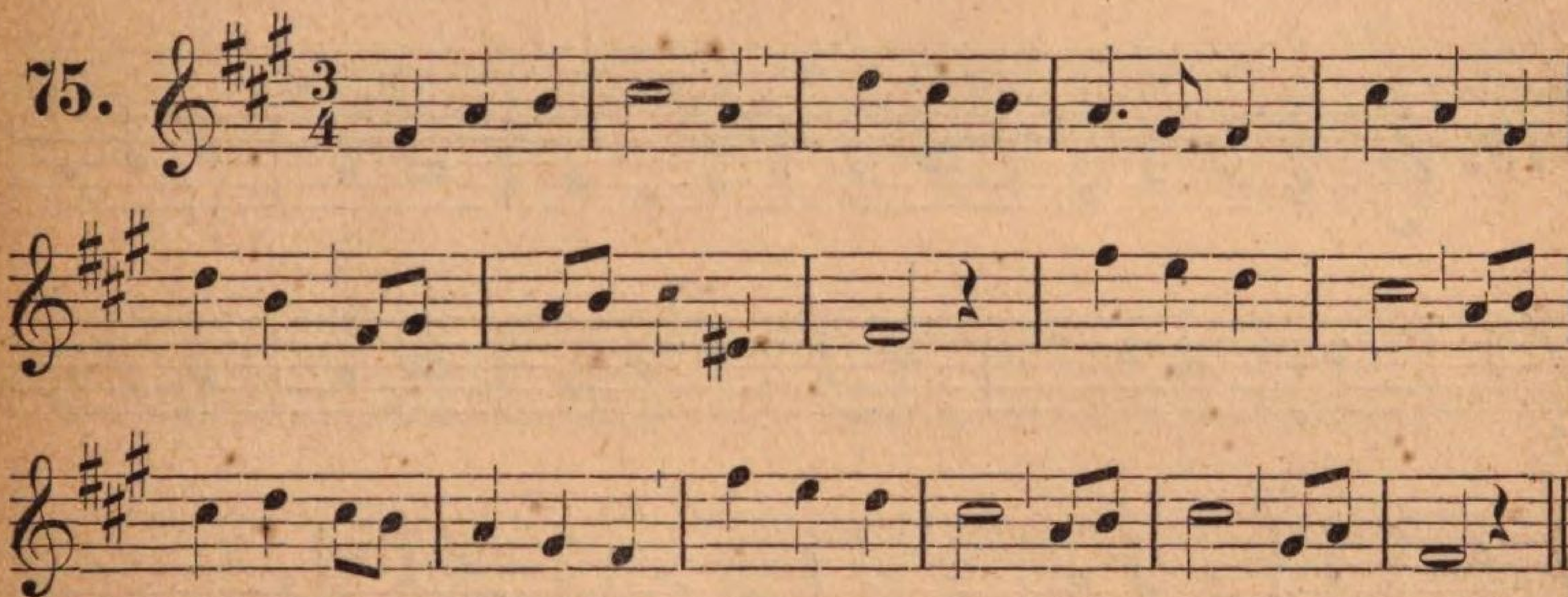
73.



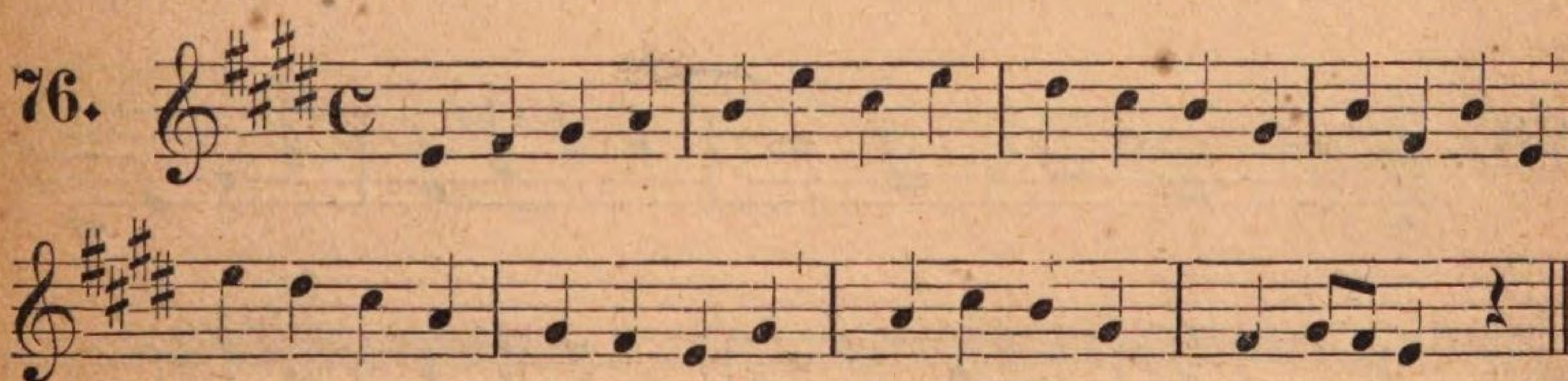
74.



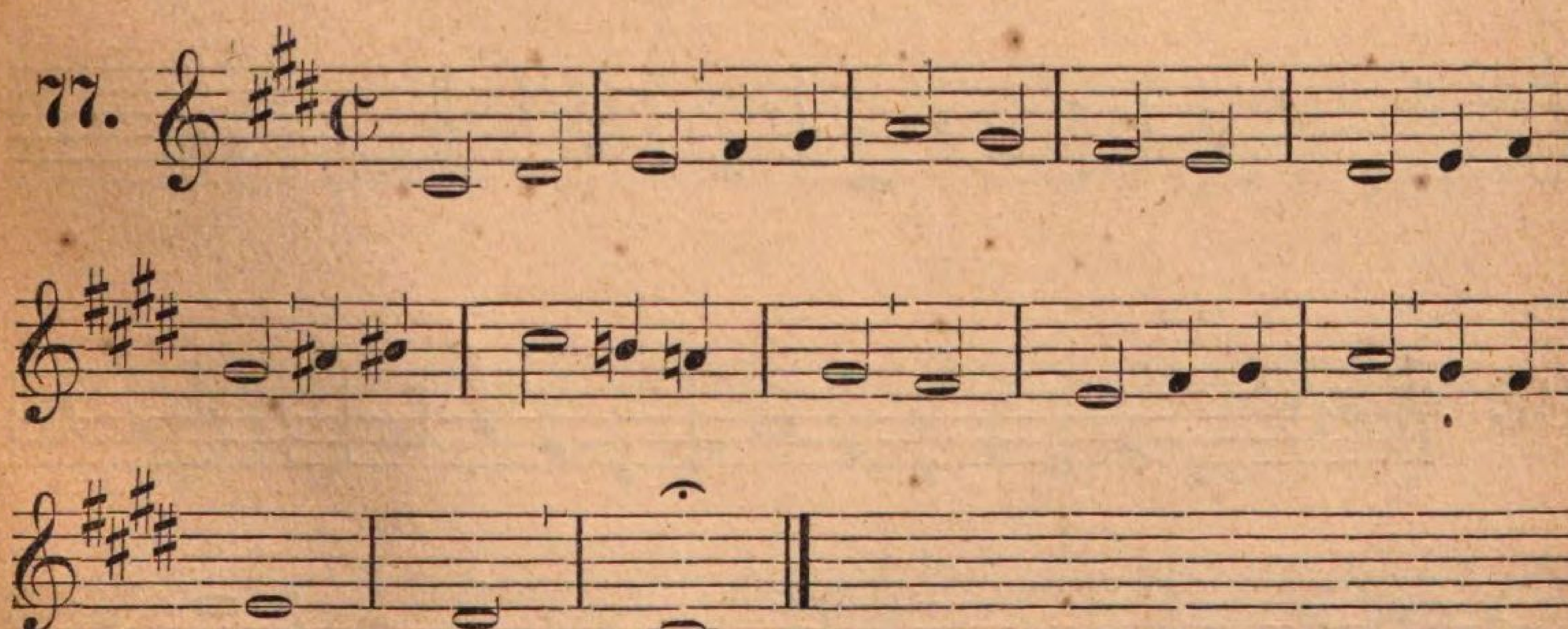
75.



76.



77.



78.

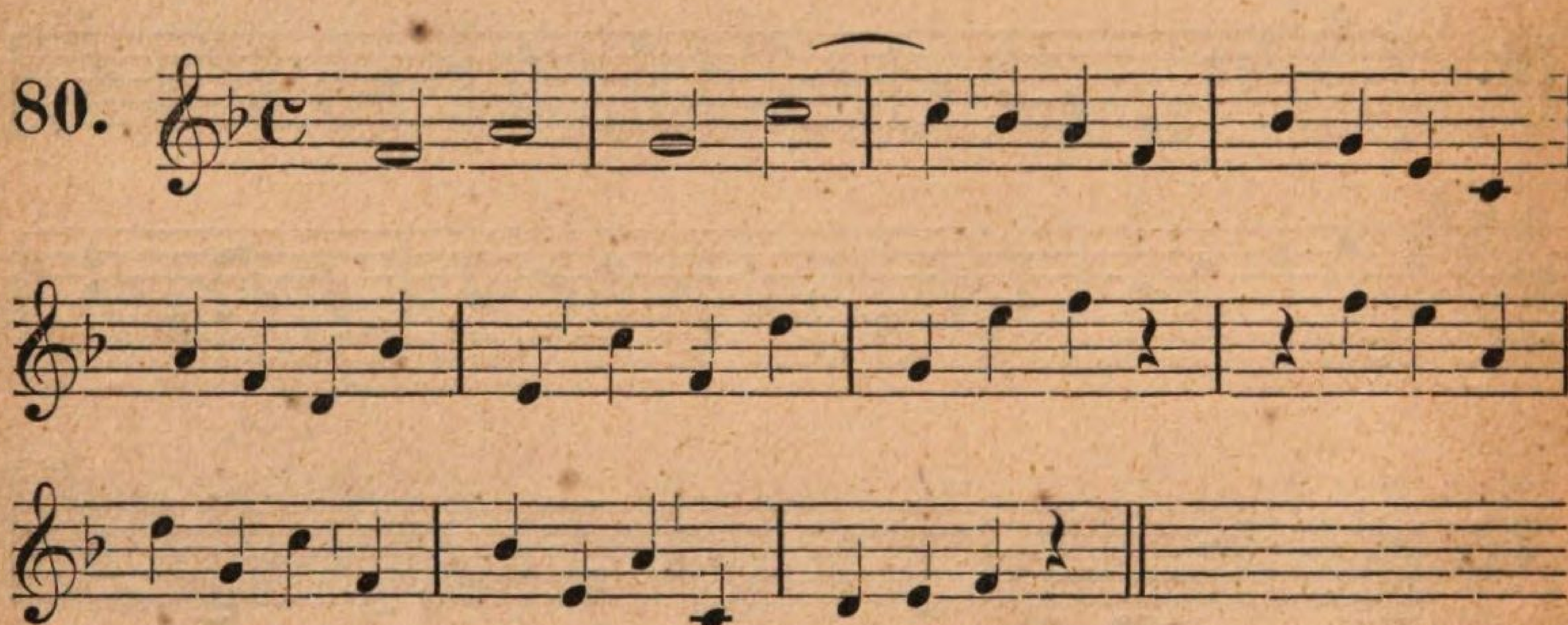




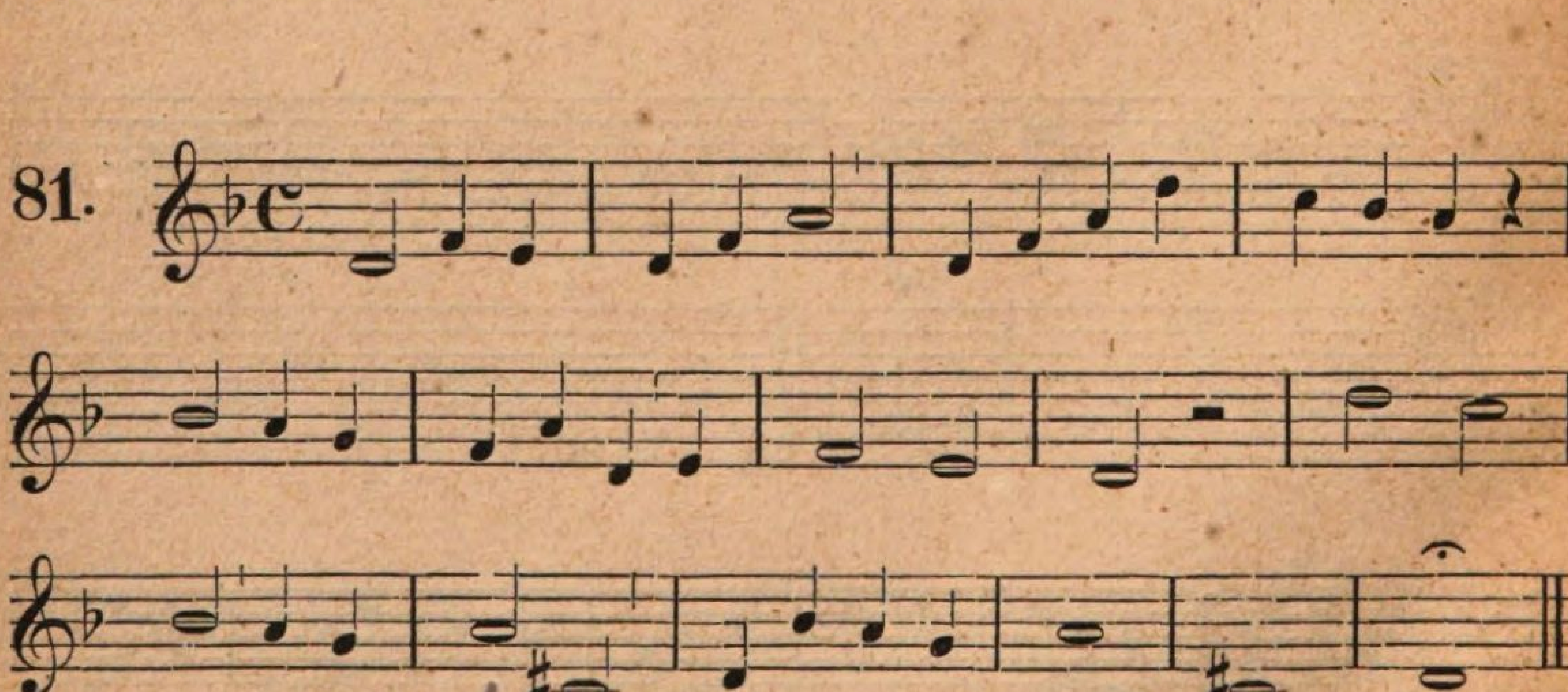
79.



80.



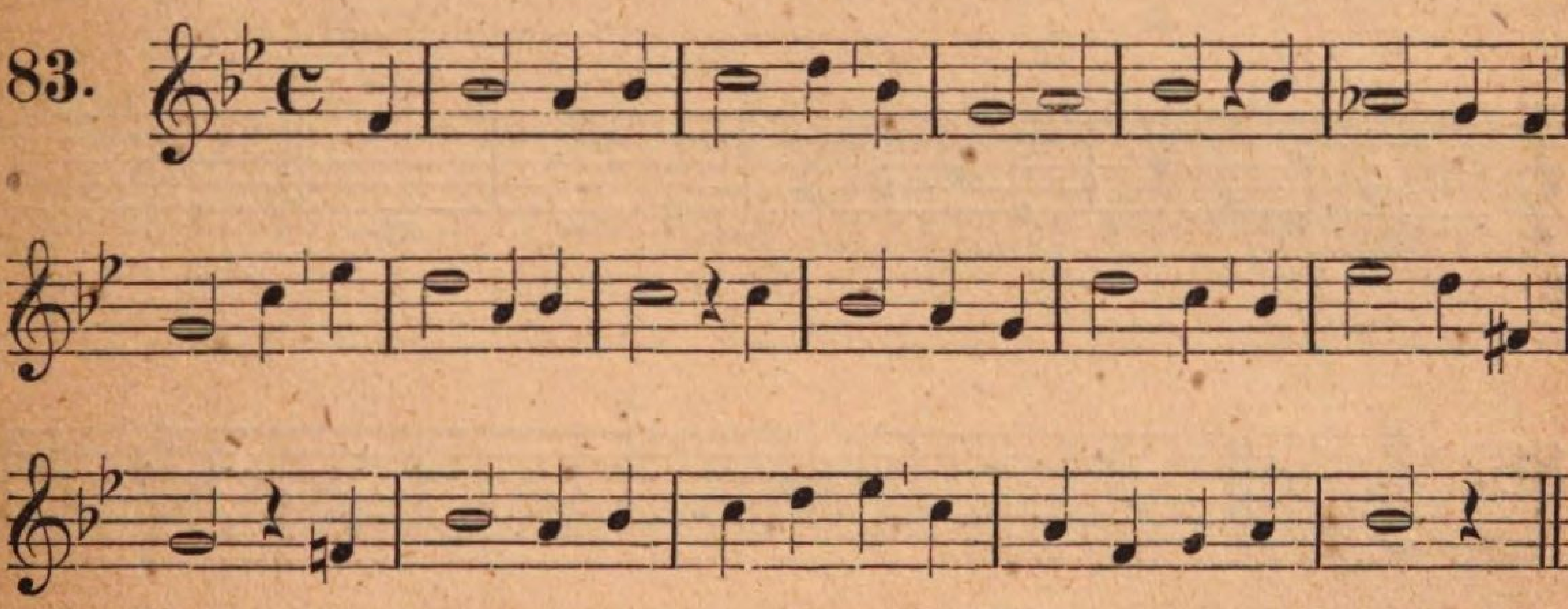
81.



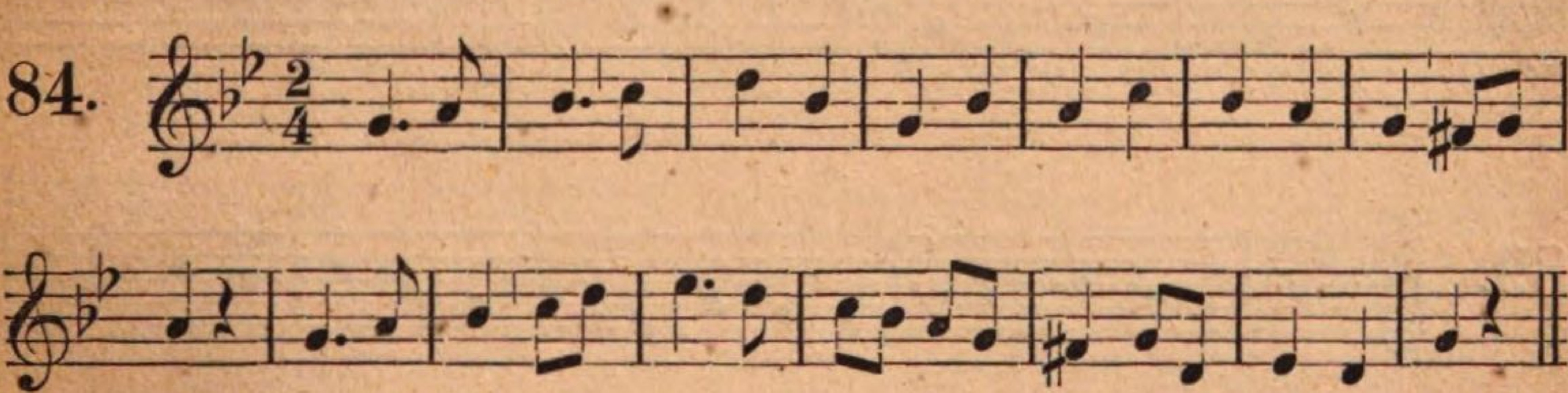
82.



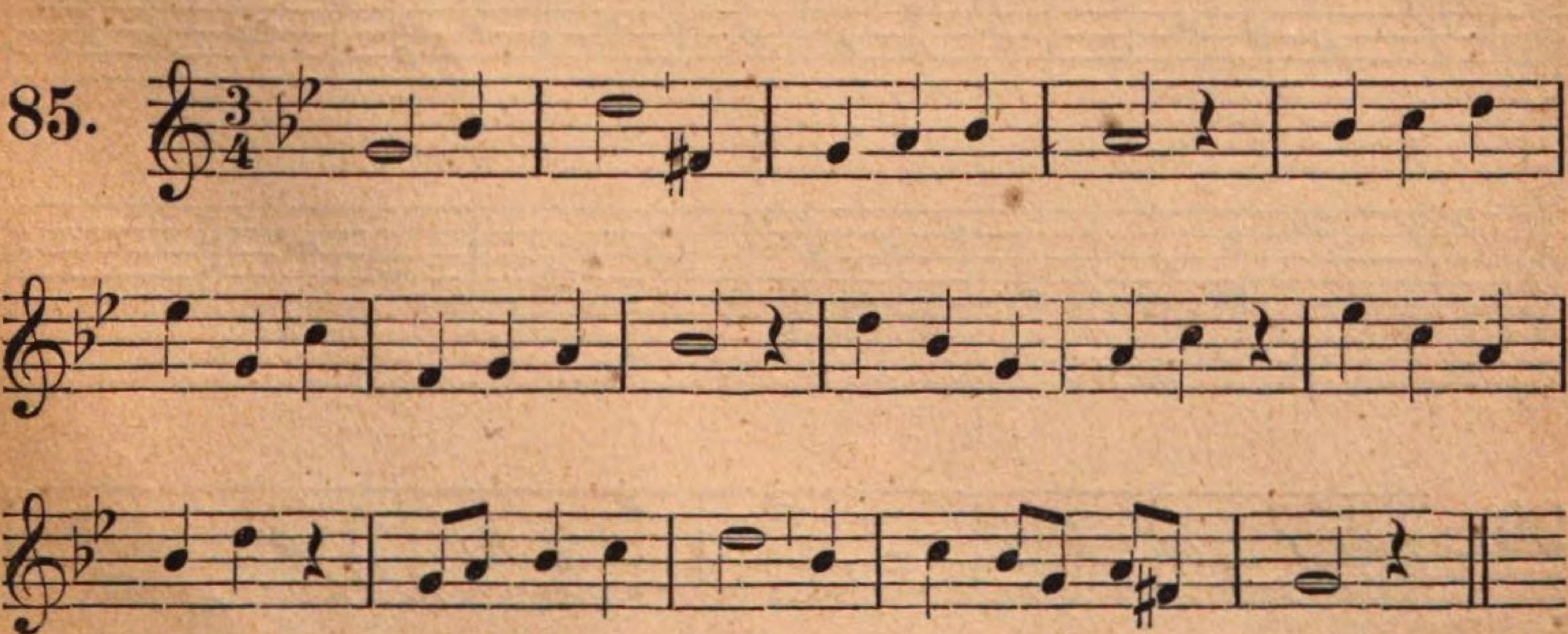
83.



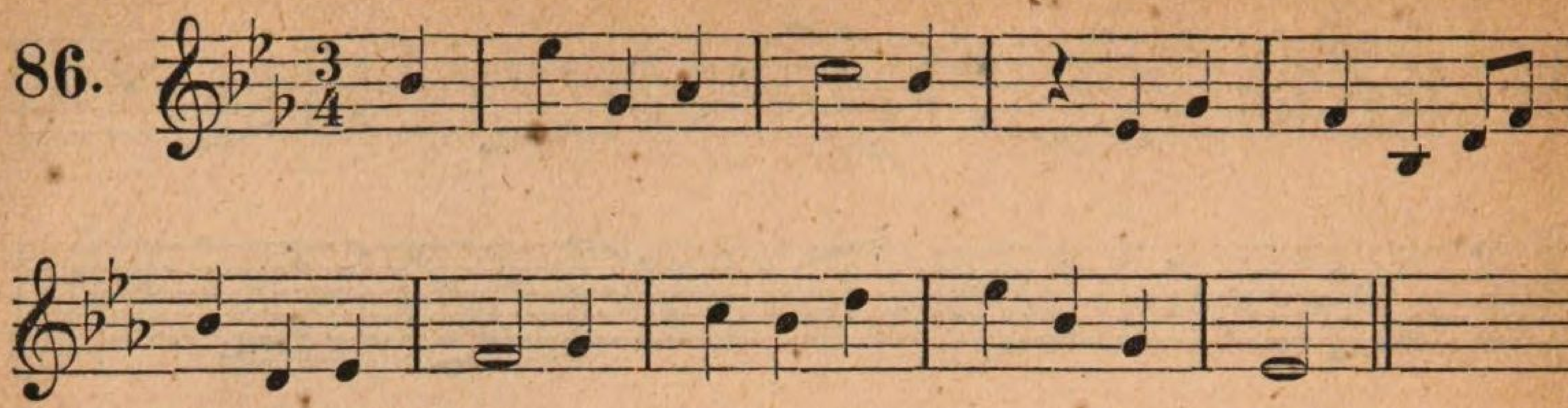
84.



85.



86.



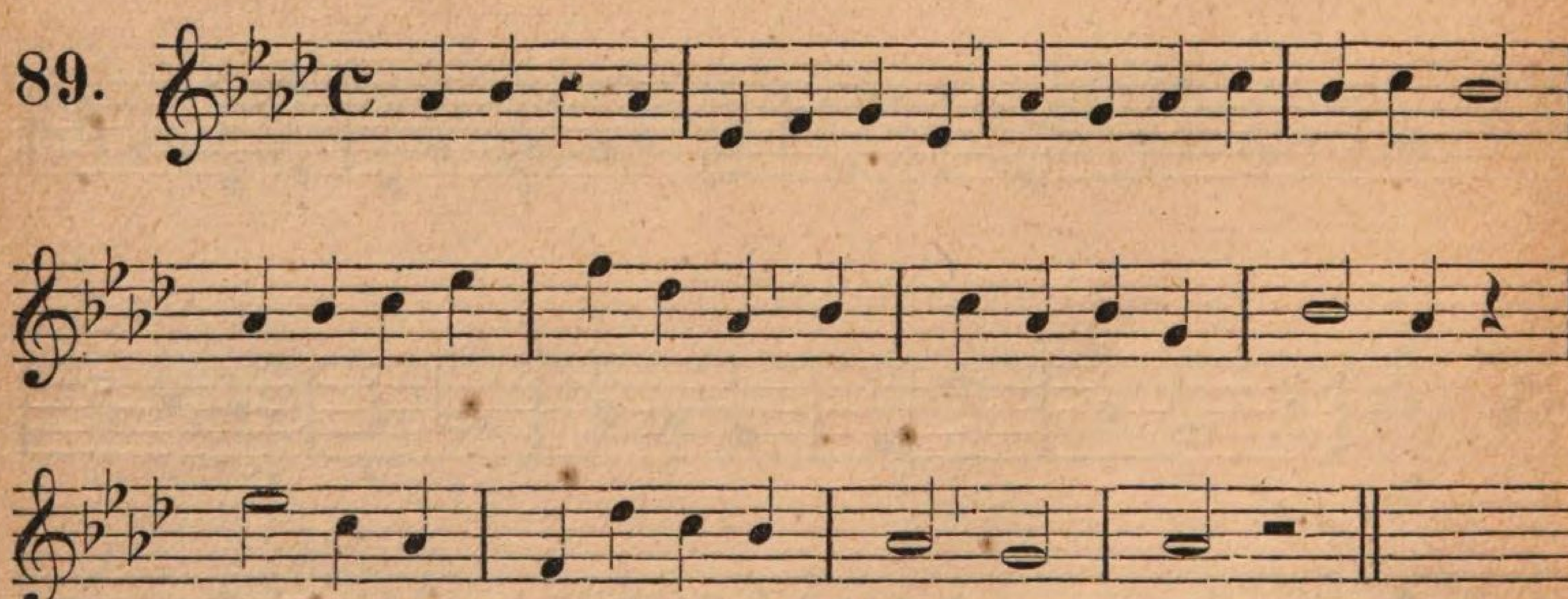
87.



88.



89.

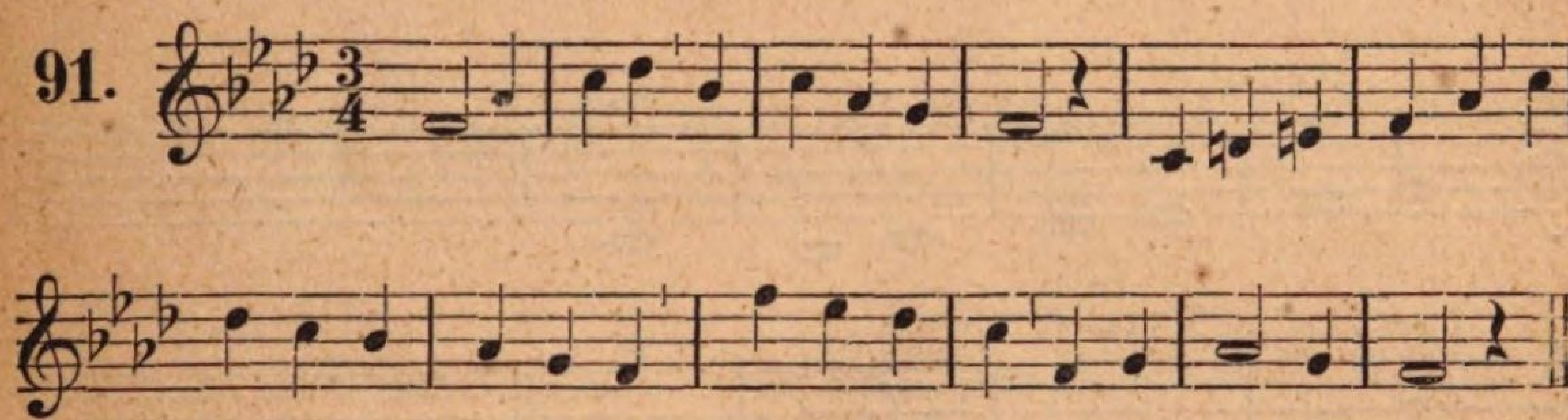


90.

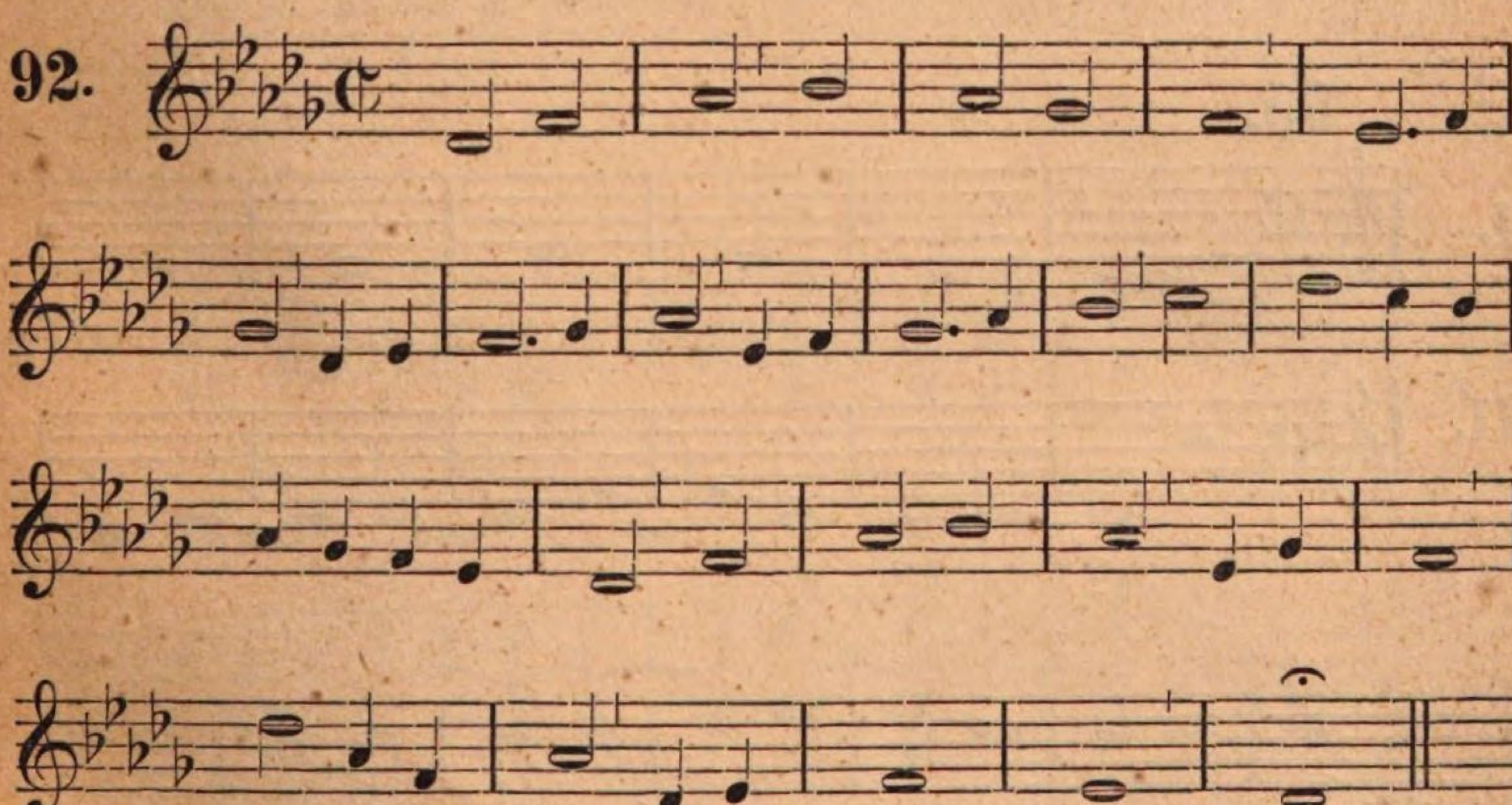




91.



92.



93.

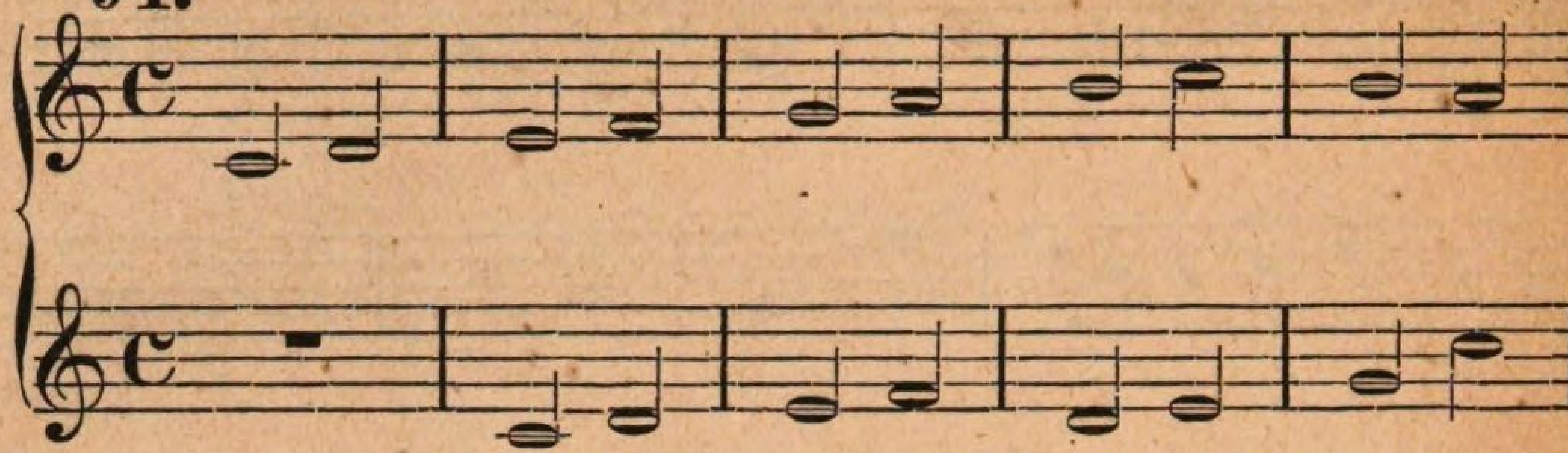


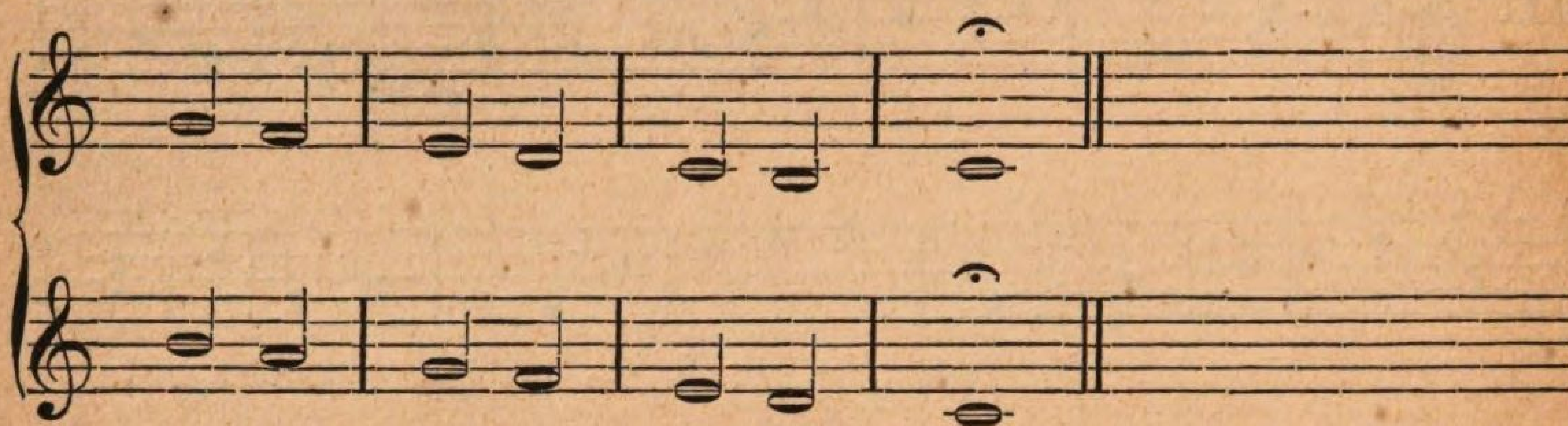
Zweistimmige Uebungen.

94.

I.

II.





95.

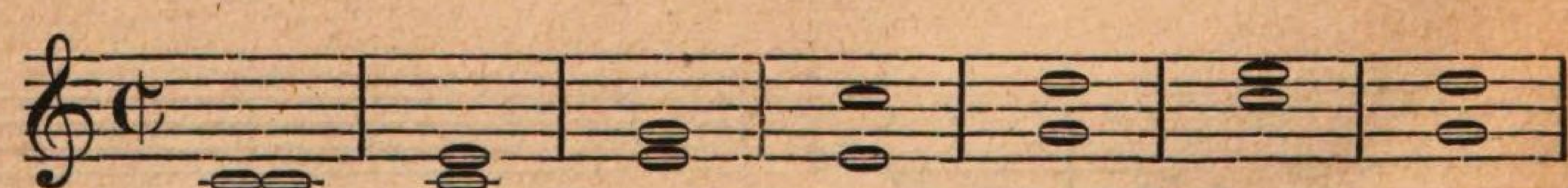
I.

II.





96.





97.





98.



99.





100.





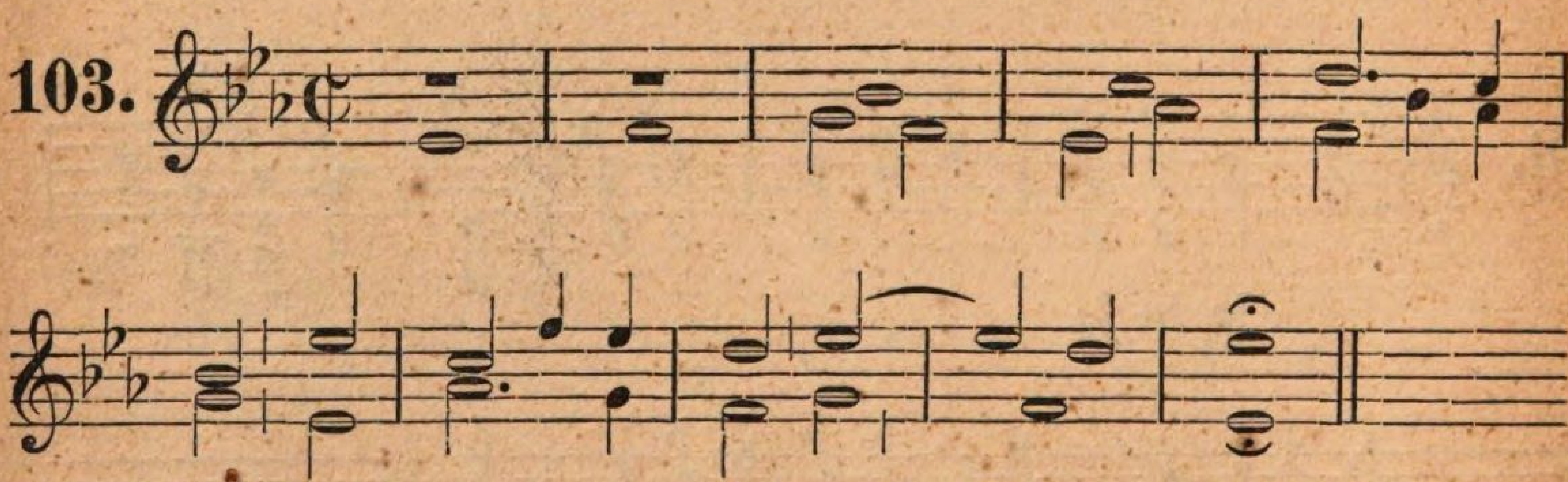
101.



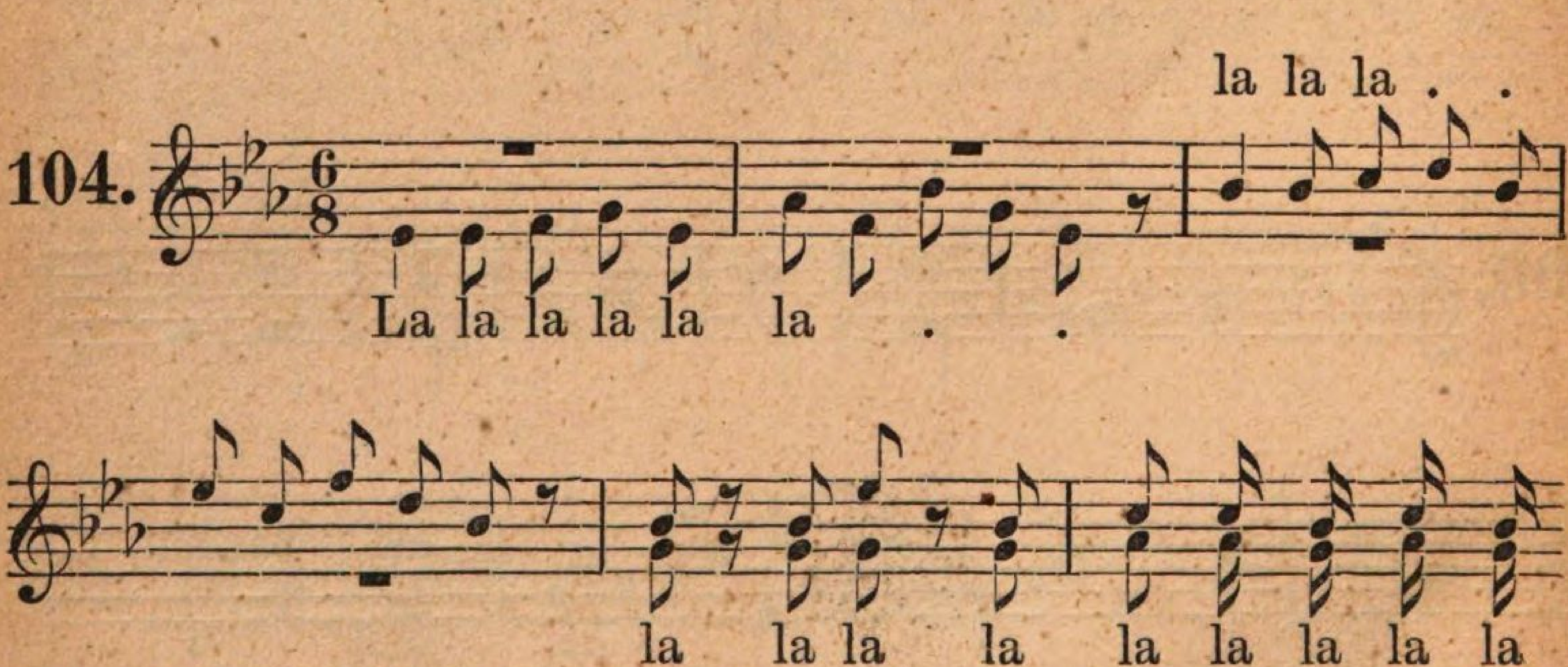
102.

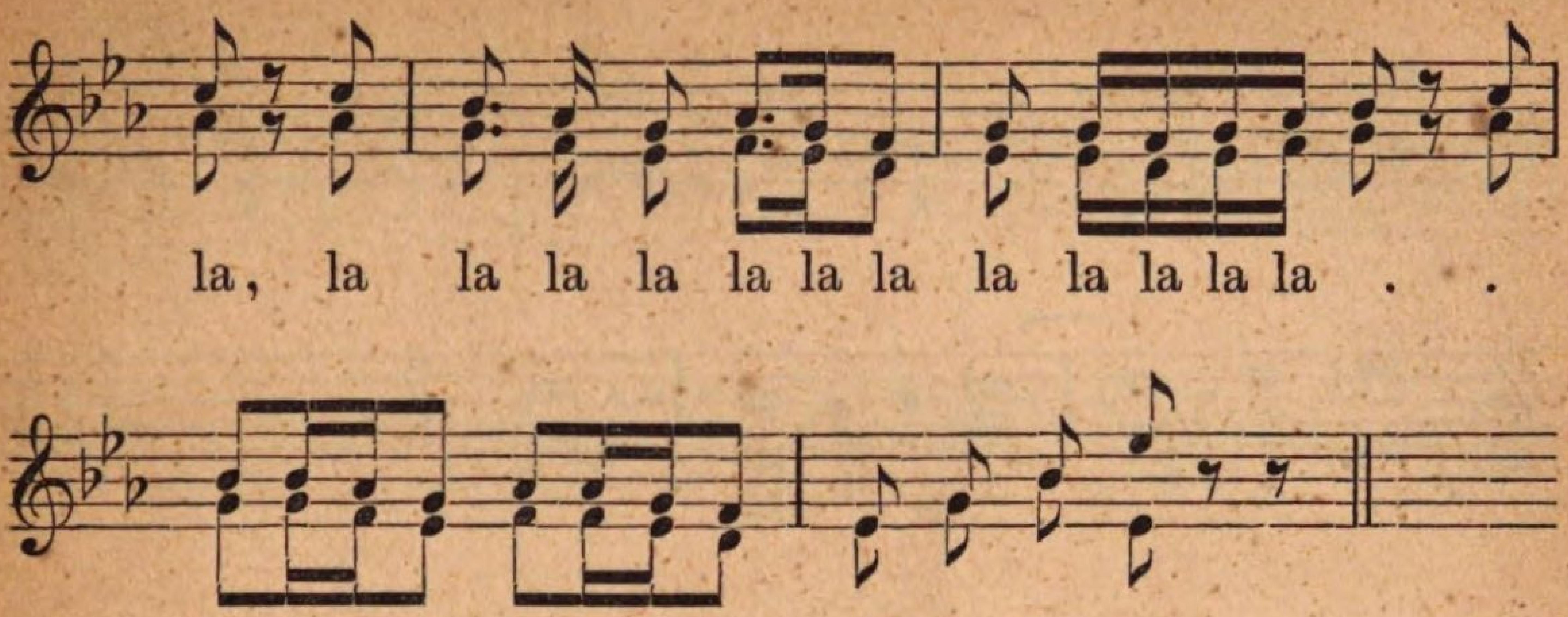


103.



104.





105.



106.



107





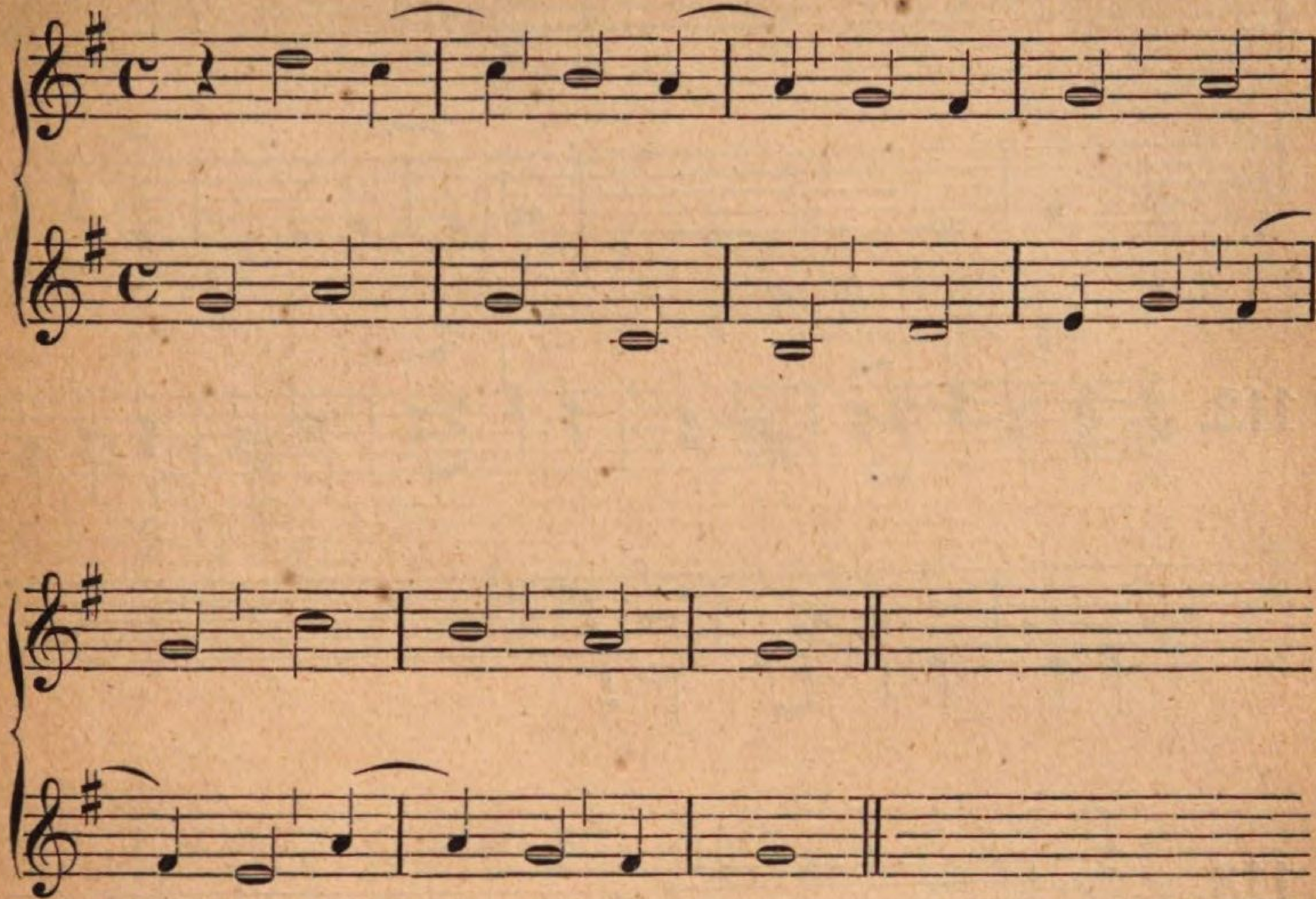
108.



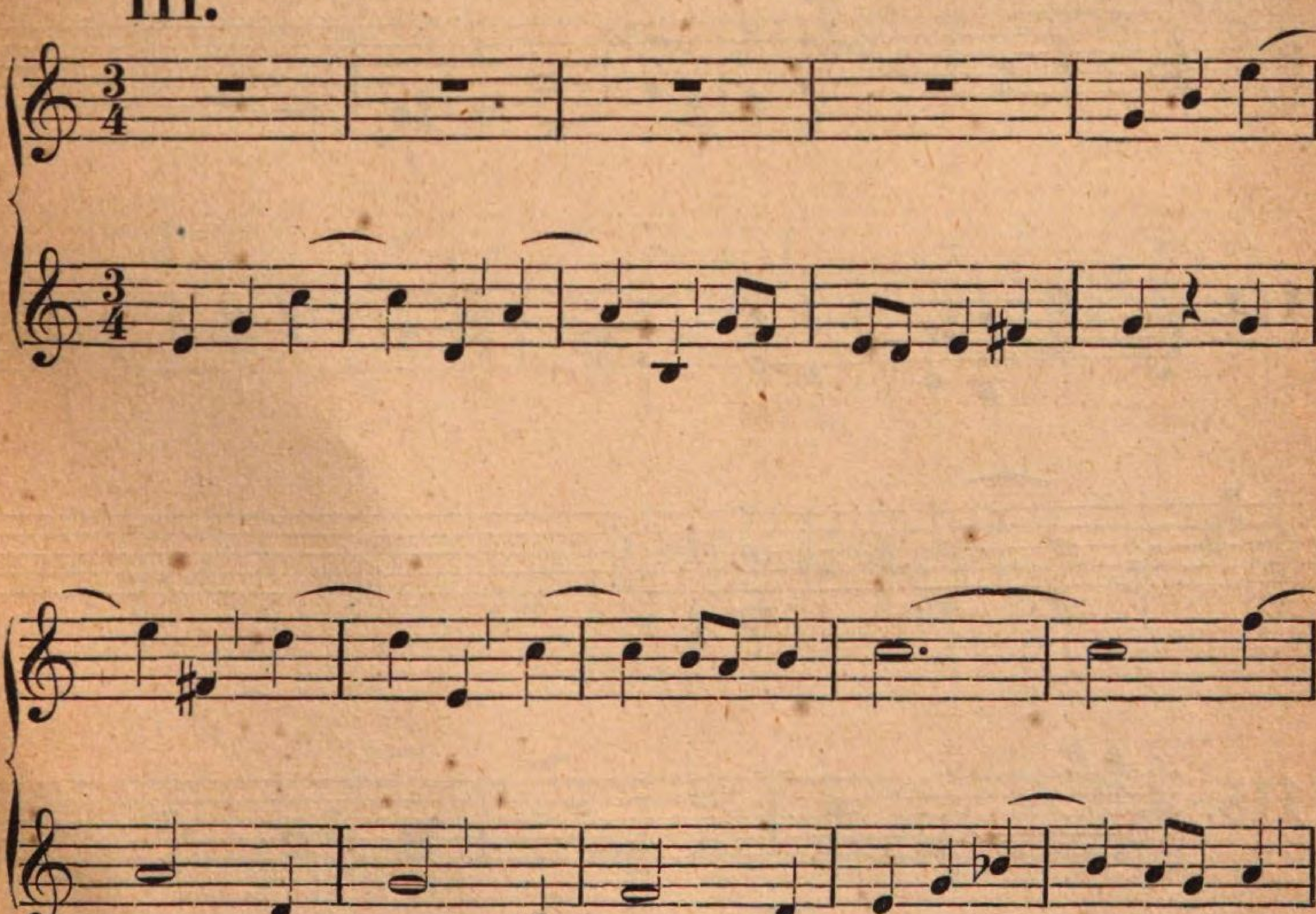
109.



110.



111.





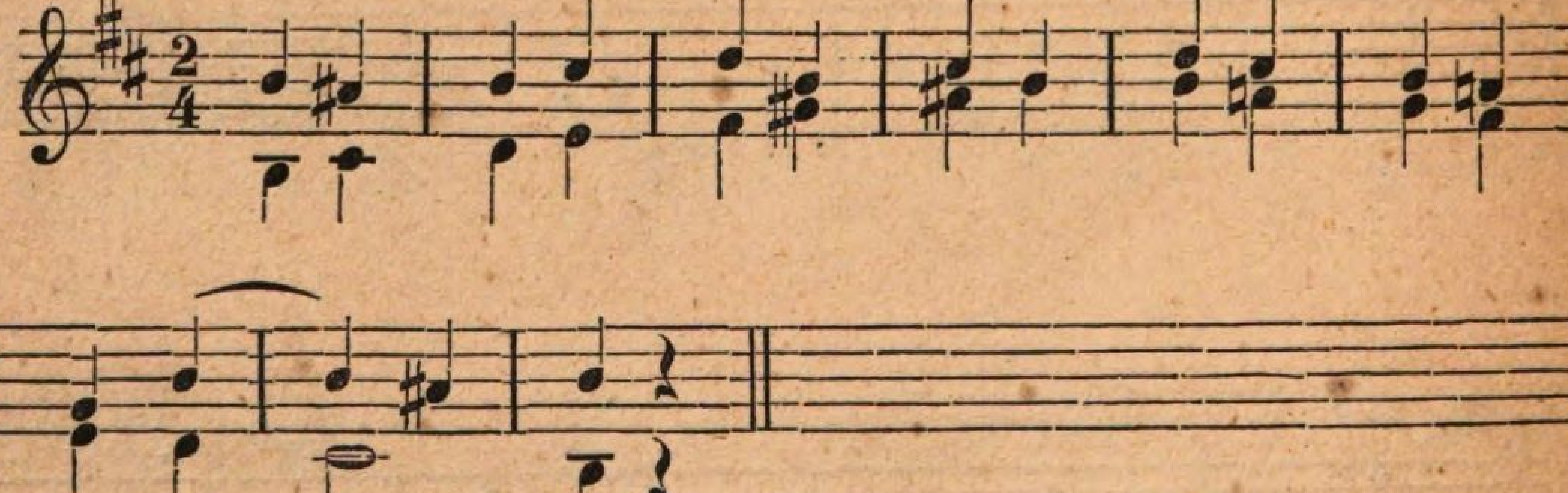
112.



113.



114.



115.





116. 



117. 

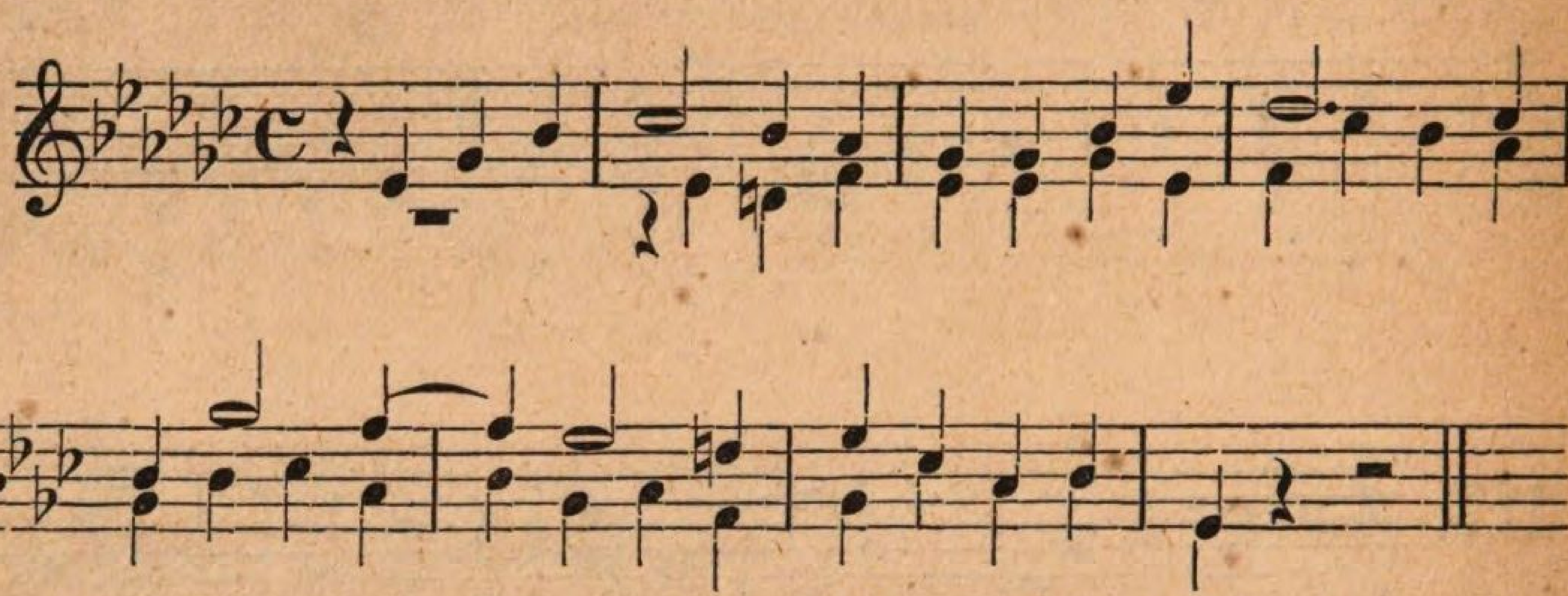




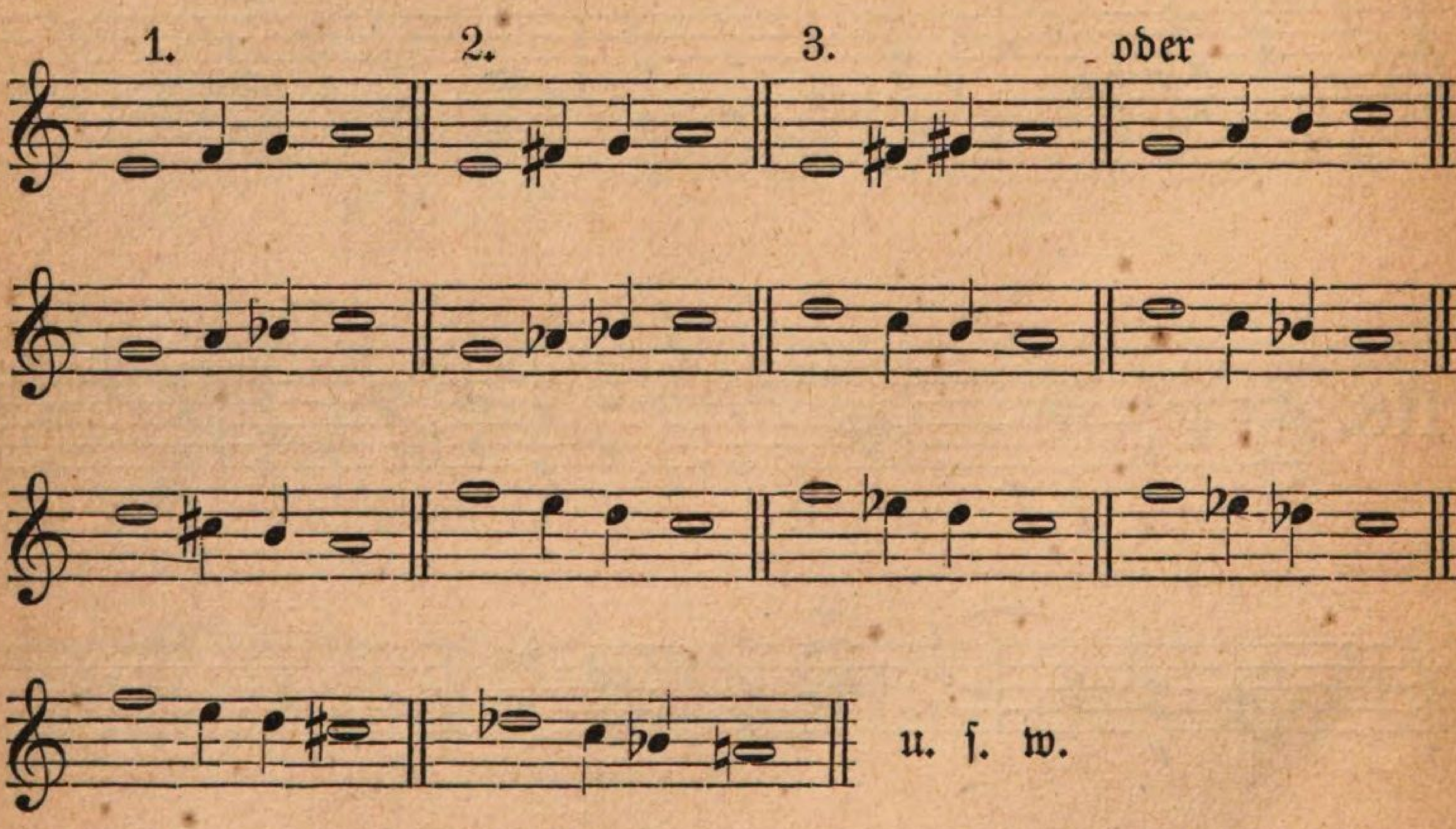
118. 



119. 

120. 

Bemerkung. Eines der am häufigsten vorkommenden Intervalle ist die **Quarte**. Je nach ihrer Lage bereitet sie dem Anfänger bedeutendere oder mindere Schwierigkeiten. Es dürfte vom größten Vortheile sein, den Inhalt der Quarte in seinen verschiedenen Lagen recht oft zu untersuchen und sich auf diese Weise schnell eine Fertigkeit im Treffen aller Quarten anzueignen. Die Quarte kann aber folgenden Inhalt haben:



u. s. w.

§. 17. Von den Kirchentonarten.

1. Wir haben bis jetzt zwei diatonische Tonleitern kennen gelernt, die Durtonleiter mit dem halben Tone von der 3.—4. und 7.—8. Stufe; und die Molltonleiter mit dem halben Tone von der 2.—3. und 7.—8. Stufe; diese beiden Tonleitern haben wir durch den Quintenzirkel auf alle 12 Töne innerhalb einer Oktave gesetzt und so die jetzigen 12 Tonarten in Dur und Moll erhalten. — Diese Tonarten unterscheiden sich sonach nur durch die höhere oder tiefere Lage; ihre Tonleitern aber haben in jeder Lage die gleichen Verhältnisse — und in dieser Hinsicht hat die neuere Musik nur zwei diatonische Tonleitern und Tonarten: Dur und Moll. (vgl. §. 13, 2. Anm.)

2. Anders verhält es sich mit dem sogenannten Choral und dem darauf basirten Figuralgesang: Nehmen wir nemlich aus der diatonischen Tonleiter acht hintereinander folgende Töne, z. B. von D bis d, A—a, H—h u. s. w., so finden wir in jeder solchen mit einem andern Tone beginnenden Tonreihe die Halbtöne allemal auf andern Stufen. z. B.

d e f g a h c d; e f g a h c d e.
1 2 3 4 5 6 7 8; 1 2 3 4 5 6 7 8.

Dieß nennt man Oktavengattungen.

3. Man gebrauchte zur Zeit des hl. Ambrosius (im 4. Jahrh.) vier Oktavengattungen, welche die vier Ambrosianischen oder authentischen oder auch Hauptkirchentonarten heißen; diese vier Haupttonarten sind die Oktavengattungen: d — d (dorisch); e — e (phrygisch): f — f (lydisch); g — g (mixolydisch). Jede derselben besteht aus einer reinen Quinte und einer reinen Quarte: d, e, f, g, a — a, h, c, d; e — h — e; f — c — f; g — d — g. Die Melodieen dieser Tonarten bleiben in der Regel innerhalb Grundton und Oktave (man nannte dieß den Ambitus oder Um=

fang); bewegt sich aber die Melodie um den Grundton herum, so daß dieser ziemlich in die Mitte ihres Umfanges kommt, so erscheinen die nächsten Verwandten der authentischen Tonarten, die sog. plagalen, welche in der Benennung dem Namen der authentischen das Wort »hypo« (unter) vorsetzen, und deren Oktave getheilt wird in Unterquart und Quint: a, h, c, d — d, e, f, g, a; (hypodorisch) h — e — h; c — f — c; d — g — d (hypophrygisch, ebenso hypolydisch, hypomixolydisch); diese plagalen Tonarten heißen auch die Gregorianischen, weil sie zur Zeit des heil. Papstes Gregor (circa 600) verwendet wurden.

4. Wir haben nun acht sogenannte Kirchentöne:

I. D—a—d; II. a—D—a; III. E—h—e; IV. h—E—h;
V. F—c—f; VI. c—F—c; VII. G—d—g; VIII. d—G—d.

die ungeraden Zahlen zeigen die authentischen, die geraden aber die plagialen an.

Vom 12. Jahrhundert an gebrauchte man weitere vier Tonarten: die IX. äolische: A—e—a; die X. hypoäolische; e—A—e; die XI. jonische: C—g—c; und die XII. hypojonische: g—C—c.

Werden auch die Oktavengattungen H—f—h (hyperäolisch) und f—H—f (hyperphrygisch) als Kirchentöne angenommen, so sind sie konsequenter Weise als XI. und XII. Ton, dagegen der jonische als XIII. und rer hypojonische als XIV. zu zählen.

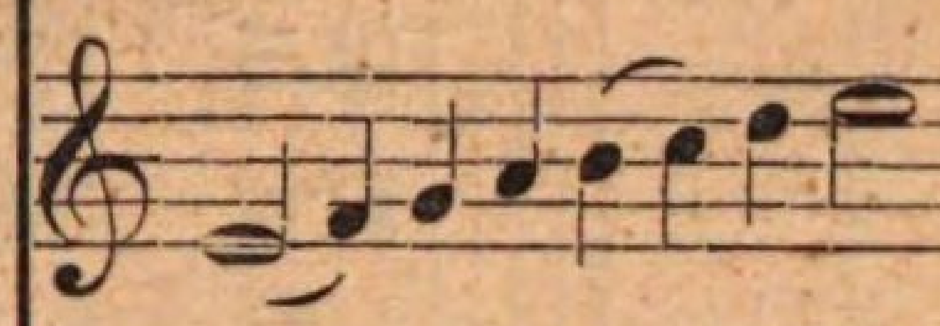
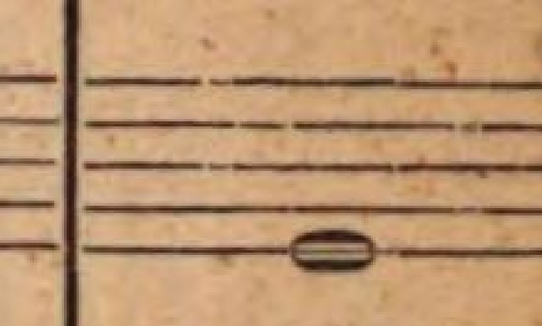
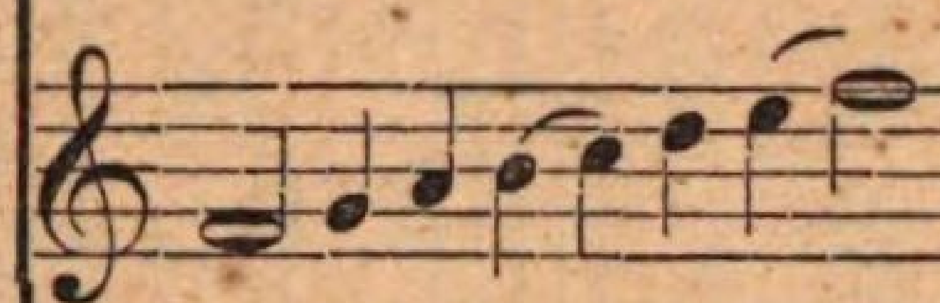
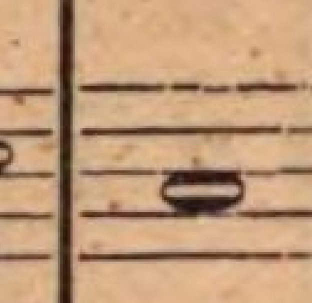
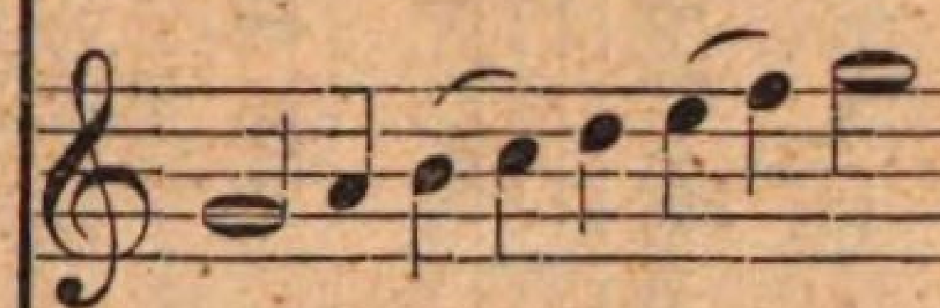
5. Den Schluß einer Choralmelodie macht der Grundton der betreffenden authent. Tonart.

Die Versetzungszeichen werden vorzüglich bei Transpositionen in höhere oder tiefere Tonlagen gebraucht; häufig aber werden sie nothwendig aus harmonischen Rücksichten; so z. B. wird die 7. Stufe bei Schlüssen, wenn nöthig, durch ein ♯ erhöht; das h in seiner Beziehung zu f durch ♭ vertieft.

6. Auch die Kirchentöne haben eine Dominante, einen vorherrschenden Ton, welcher nach dem Grundton der vorzüglichste ist.

Zusammenstellung der Kirchentonarten:

Authentische — Plagale Tonarten.

Ton.	Benennung	Scala	Dom.	Ton.	Benennung	Scala	Dom.	Schluss- od. Grundton.
I	Dorisch			II	Hypodorisch			
III	Phrygisch			IV	Hypophrygisch			
V	Lydisch			VI	Hypolydisch			
VII	Mixolydisch			VIII	Hypomixolydisch			
IX	Aeolisch			X	Hypoaeolisch			
XI	Jonisch			XII	Hypojonisch			

Uebungen.

I. Ton. Dorisch.

121.



d e f e d e f g a g
re mi fa mi re mi fa sol la sol



f e d
fa mi re.

(Const. Porta.)

122.



a c h c h a a g f e d
la ut si ut si la la sol fa mi re.

Transponirt. (Pierluigi da Palestrina.)

123.



re - de - mi - sti mun - - -



dum, re-de - mi-sti mun - - - dum.

II. Ton. Hypodorisch.

124.

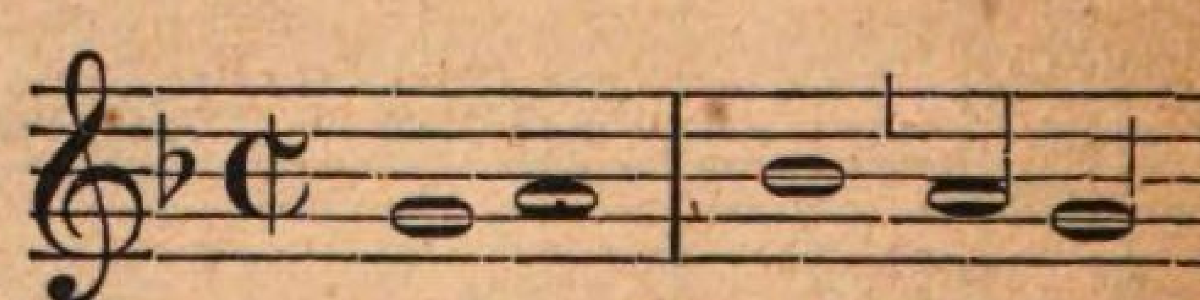


re mi fa mi re ut si la ut re mi fa sol



fa mi re.

Dieser Ton wird gewöhnlich eine Quart höher gesetzt z. B.



g a b a g



f e d f g a b c b a g

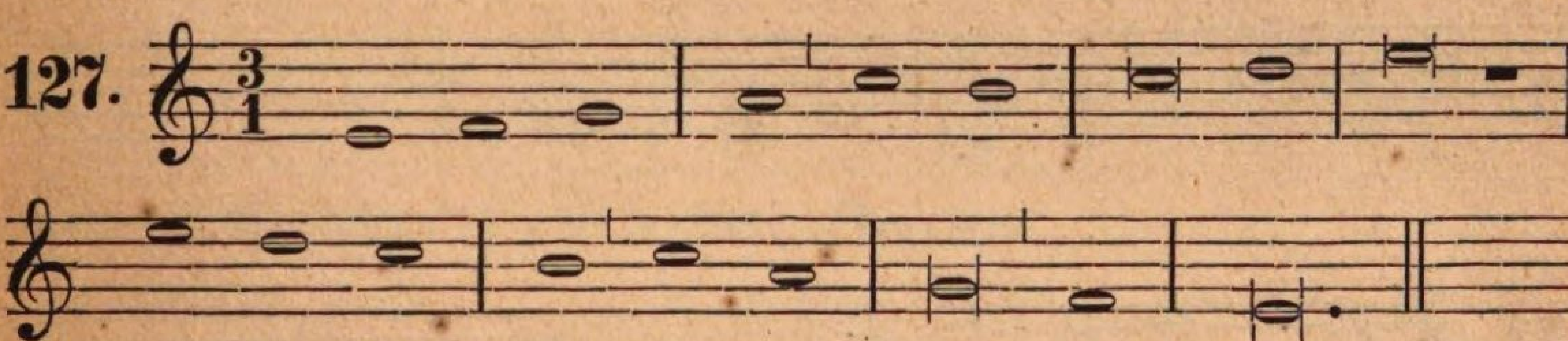
Pierluigi da Palestrina.

125.


III. Ton. Phrygisch.

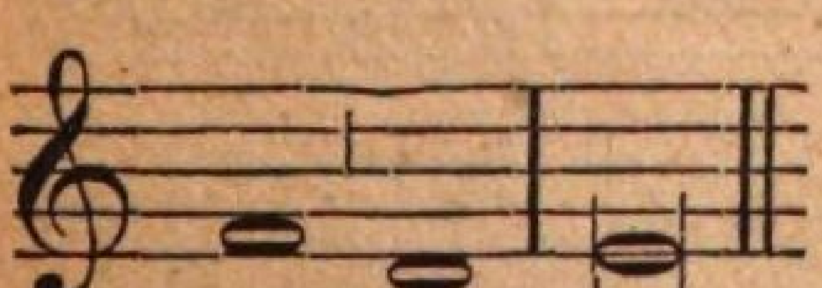
126.




127.


IV. Ton. Hypophrygisch.

128.

Dieser Ton wird gewöhnlich um einen Ton oder um eine kleine Terz höher transponirt. z. B.





(Ludovico da Vittoria.)

129.

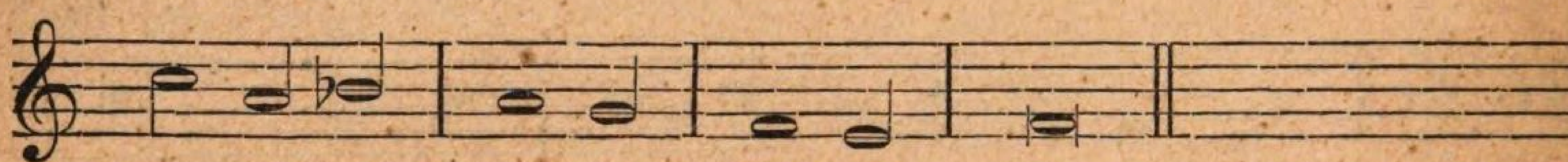





V. Ton. Lydisch.

130.



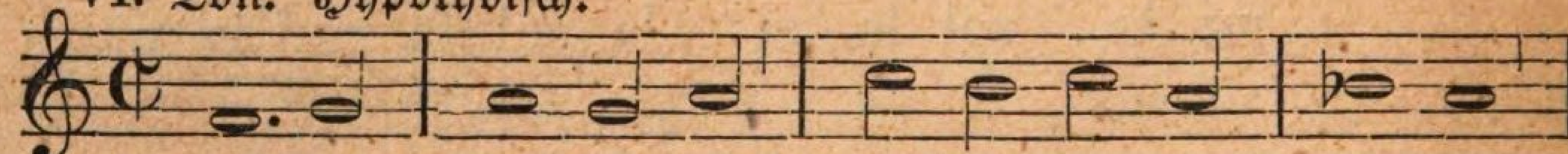


131.



VI. Ton. Hypolydisch.

132.



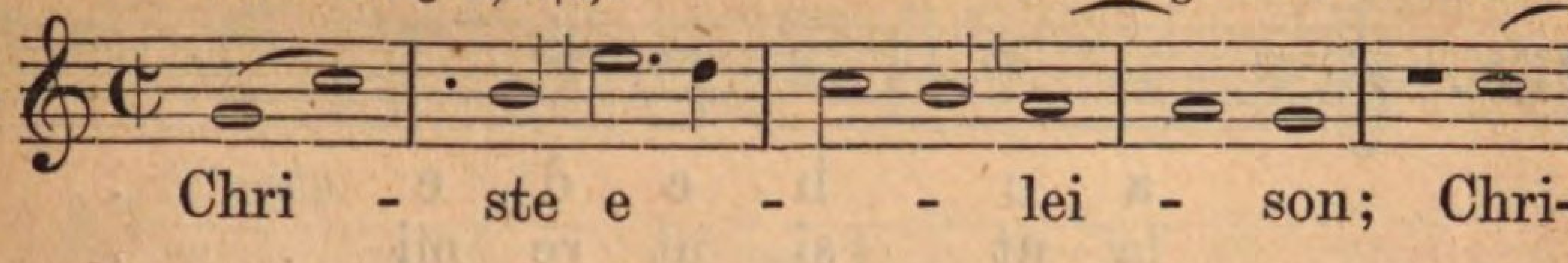


Dieser Ton wird gerne einen Ton höher gesungen z. B.





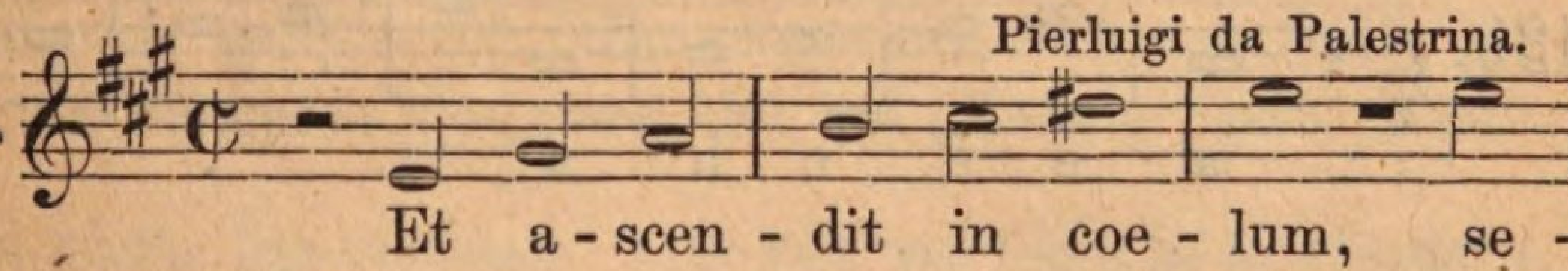
VII. Ton. Mixolydisch. Pierluigi da Palestrina.

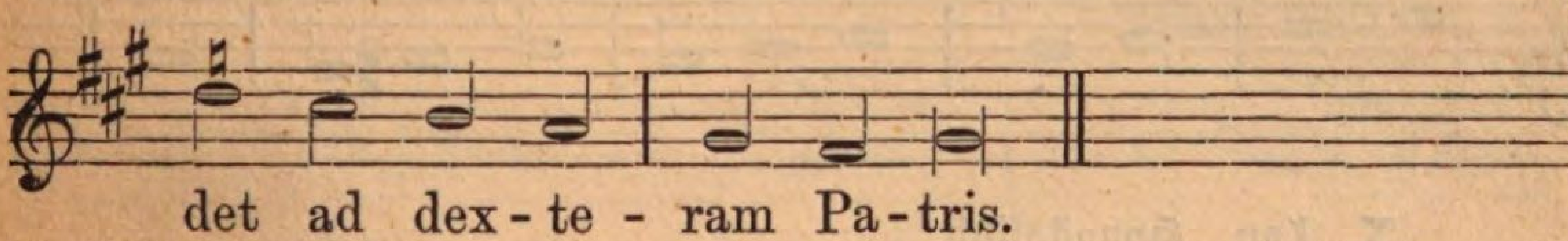
133. 



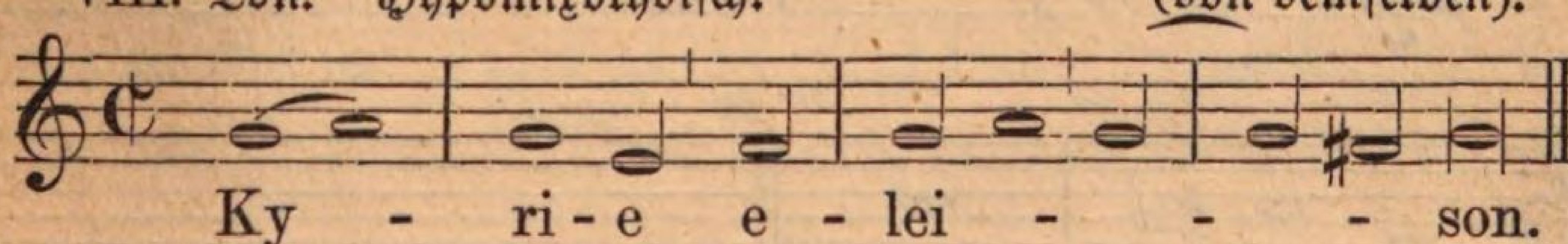
Der 7. Ton wird der hohen Lage wegen gewöhnlich eine Sekunde od. Terz tiefer gesungen. z. B.

Pierluigi da Palestrina.

134. 



VIII. Ton. Hypomixolydisch. (von demselben).

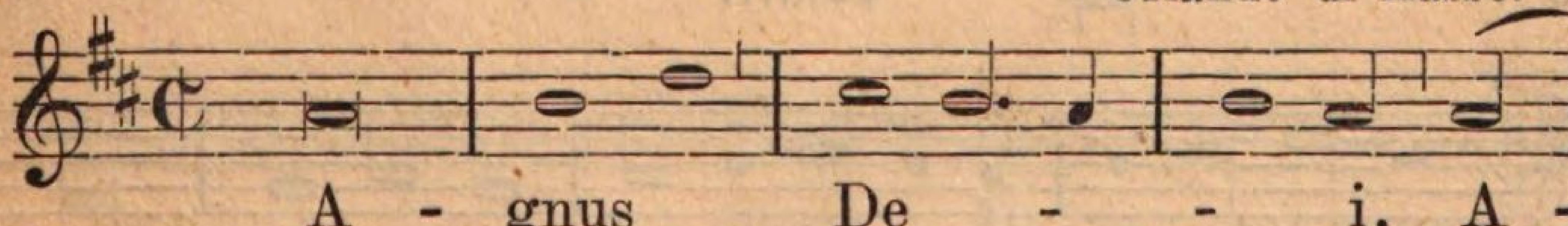
135. 

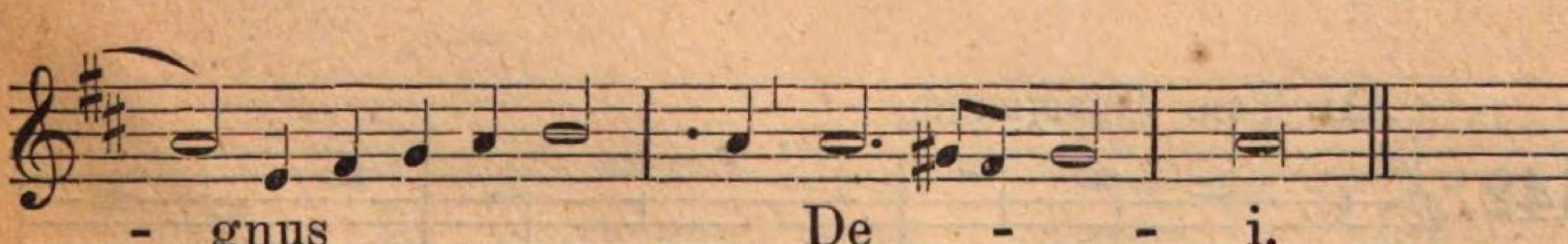
Der 8. Ton wird oft einen Ton oder eine kleine Terz höher gesungen. z. B.

Orlandus Lassus.

136. 

Orlando di Lasso.

137. 



IX. Ton. Aeolisch.

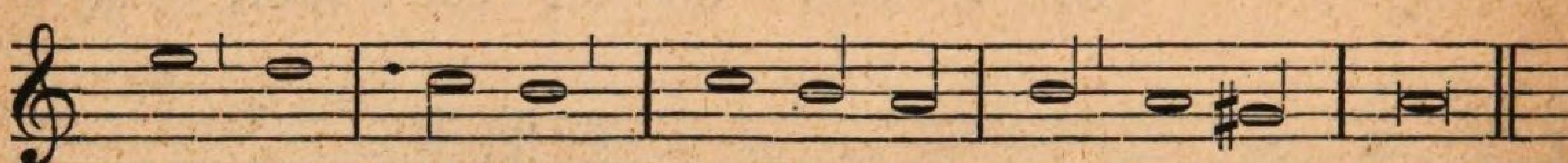
138.


a c h c d e . . .
la ut si ut re mi . . .



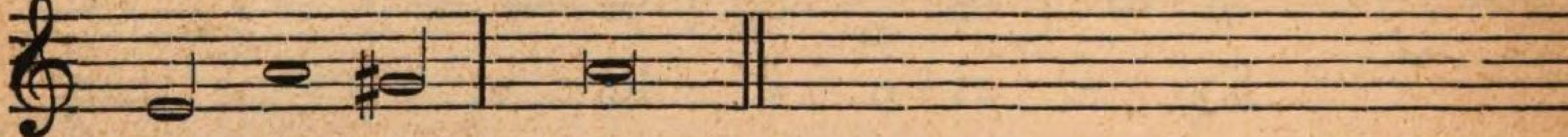
139.


a e d c h a . . .



X. Ton. Hypoäolisch.

140.

XI. Ton. Jonisch.

141.

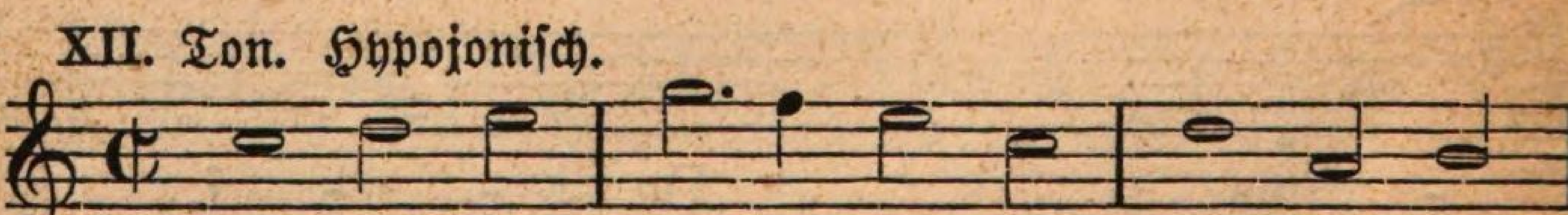


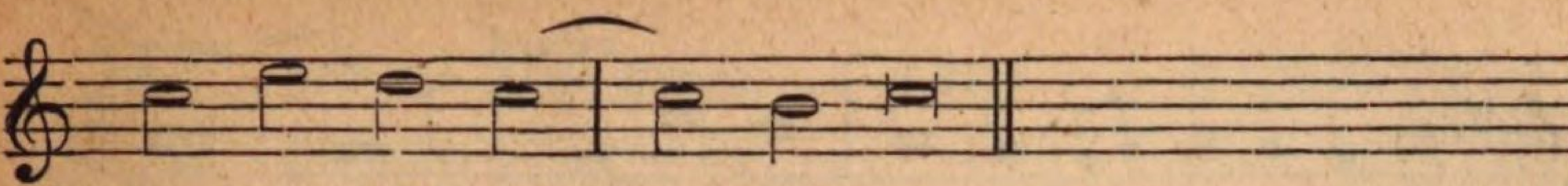

Dieser Ton wird häufig transponirt:



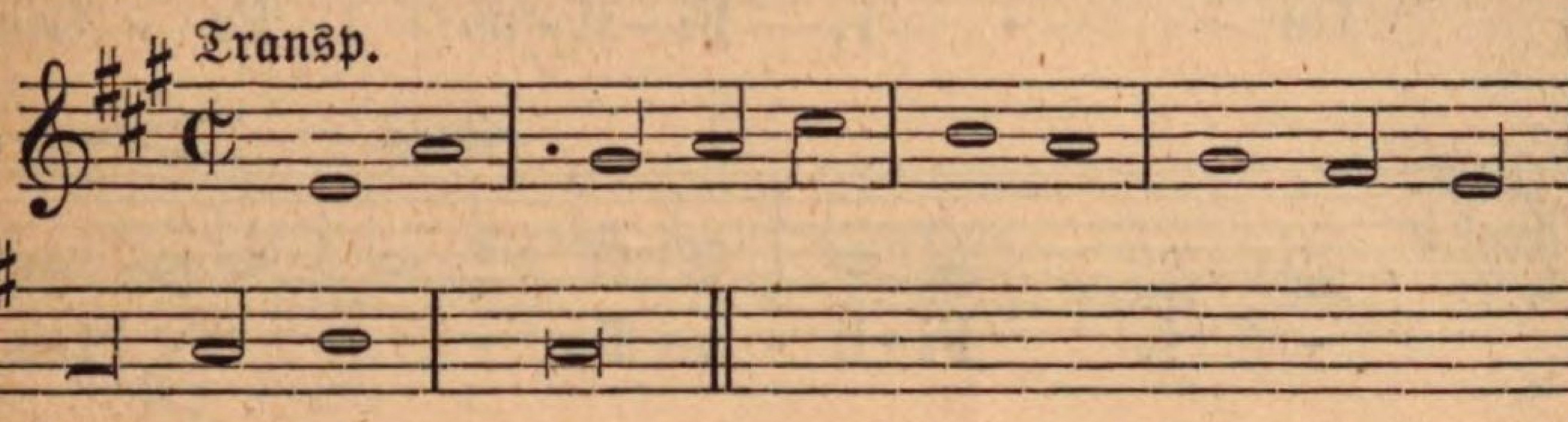


XII. Ton. Hypojonisch.

142.




143.



Folgende zweistimmige Sätze mögen erst nach geeigneter Würdigung des folgenden Abschnittes über den „Vortrag" geübt werden.

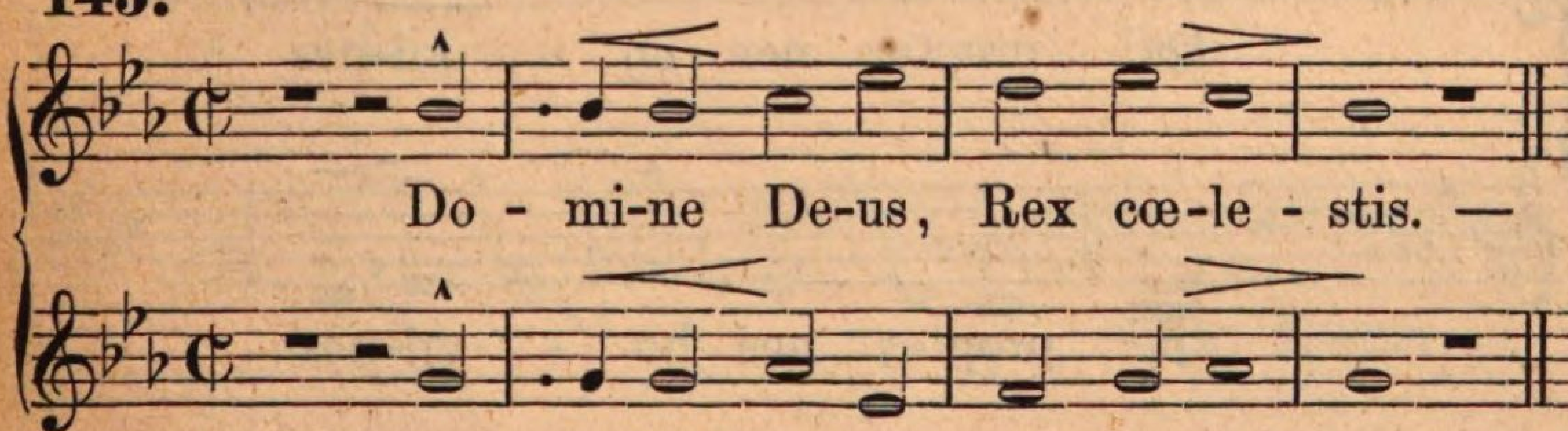
Aus der Messe: Iste Confessor. VIII. Ton. von Pierluigi da Palestrina.

Proske Mus. div. I.

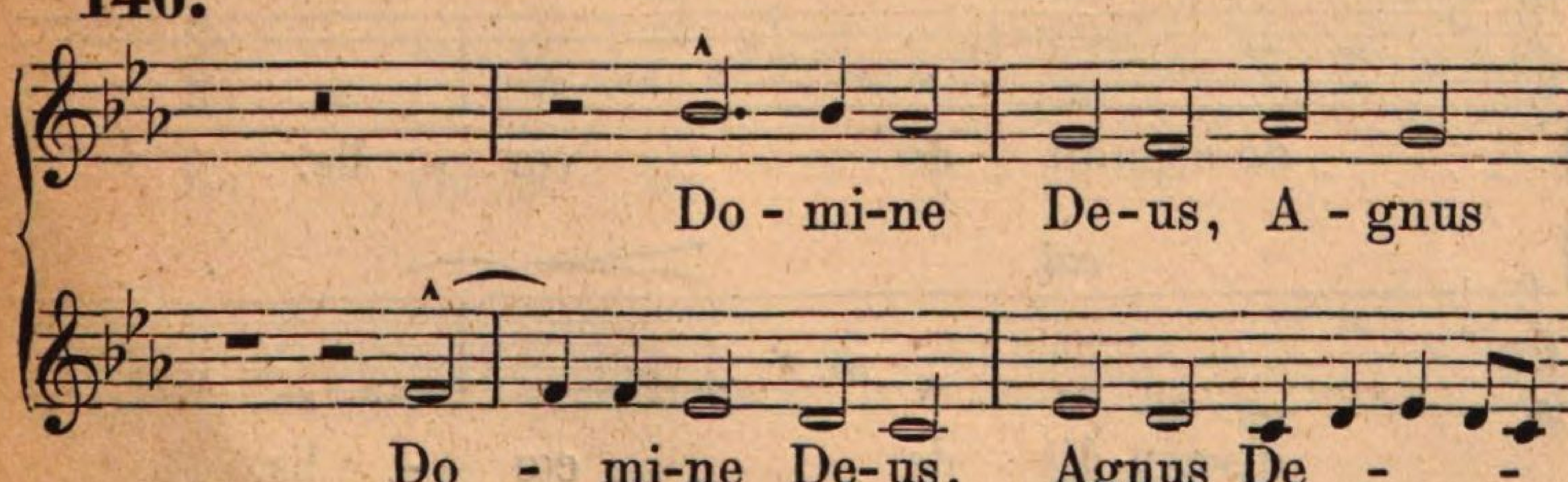
144.



145.



146.




ritard.
De - - i, Fi-li-us Pa - tris.
ritard.
- i, Fi-li - us Pa - - - tris.

147.


Ge-nitum non factum consubstan-ti - a-lem Pa-tri.
Ge-nitum non factum consubstan-ti - a-lem Pa-tri.
Qui propter nos ho - mi-nes
Qui propter nos ho - mi-nes
cal.
de-scendit de cœ - lis.
cal.
descen-dit de cœ - lis.

148. Aus der Missa brevis. IX. Ton. von Pierl. da Pal.



149.


- - son. Chri - ste e - lei -
- - son. Chri - ste e - lei - - -
- - - - - - - - - son.
- son, e - lei - - - - son.

150.

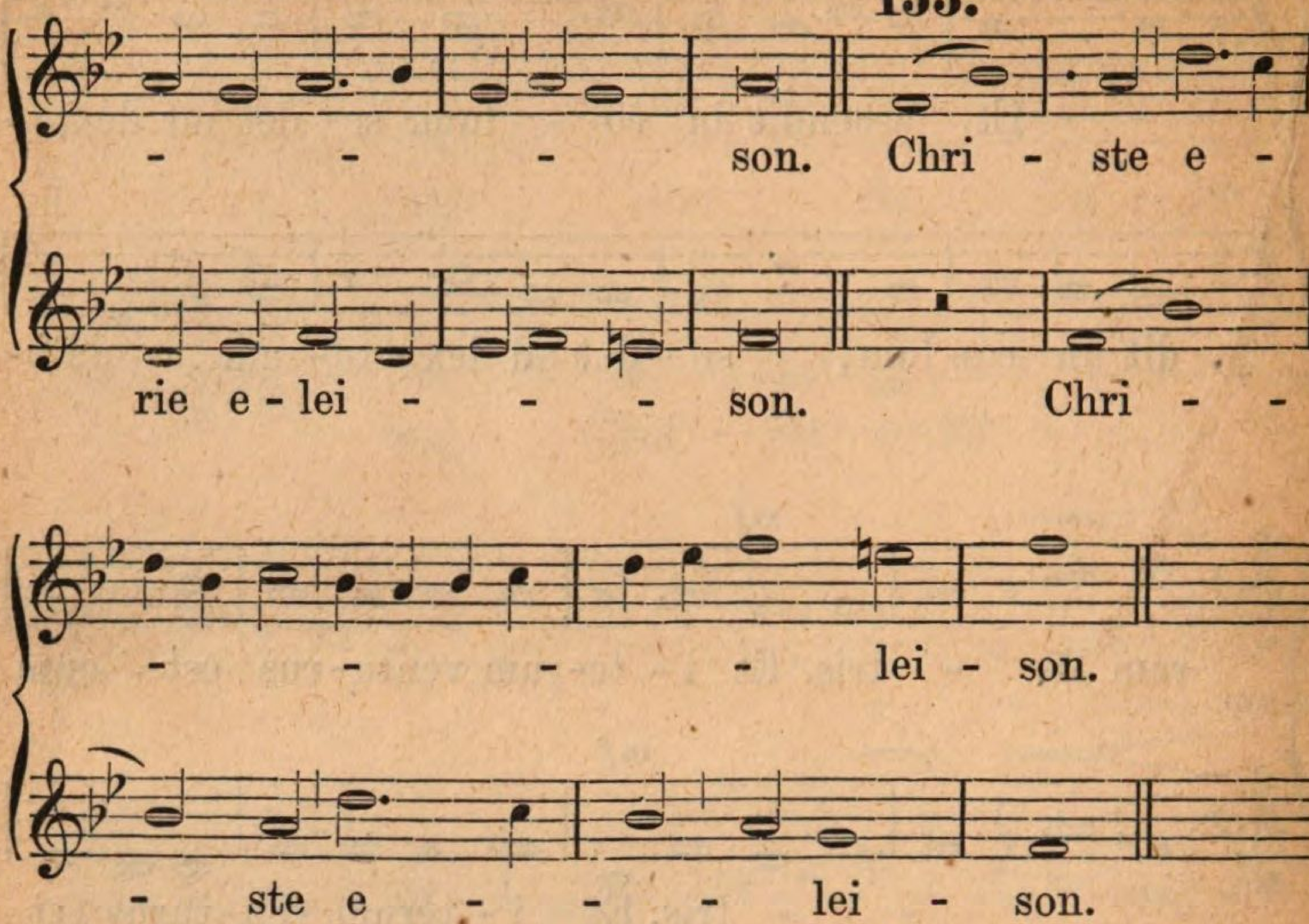

mf
Pa - trem o - mnipo-ten - tem, fa-cto-rem
mf
Pa - trem o-mni-po - ten - tem, fa -
151.
cœ - li et ter - - ræ.
ctorem cœ - li et ter - - ræ.
f
Et a-scen-



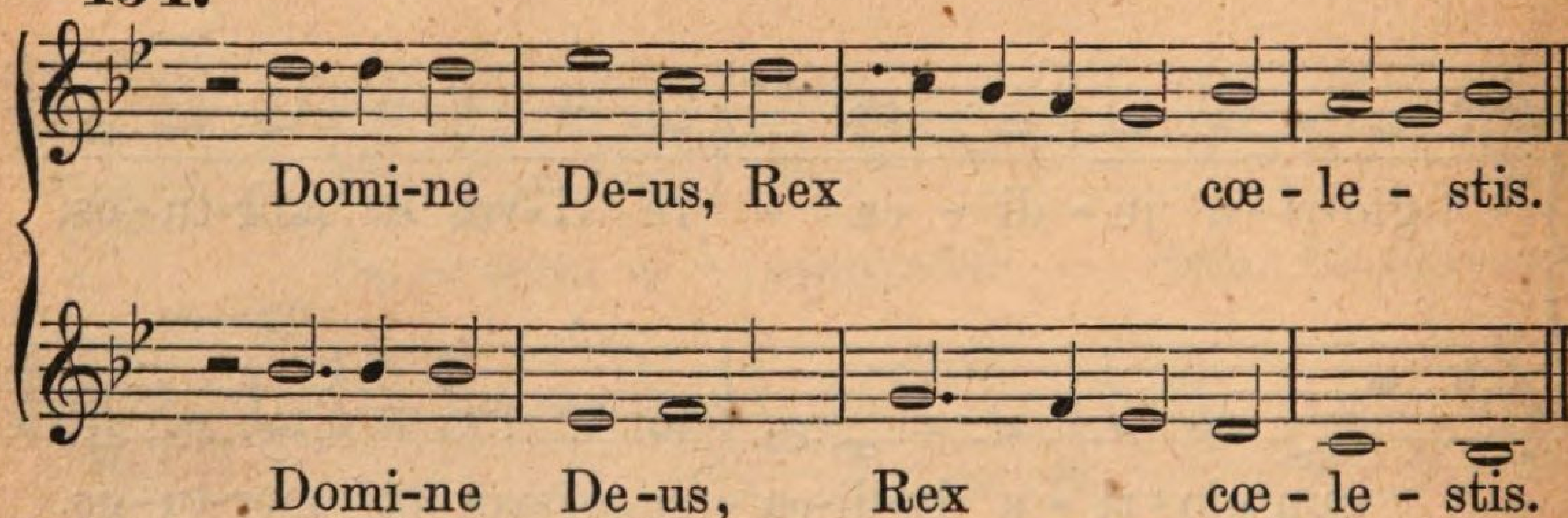
152. Aus der Messe: „Dies sanctificatus.“ VII. Ton. v. P. da Pal.



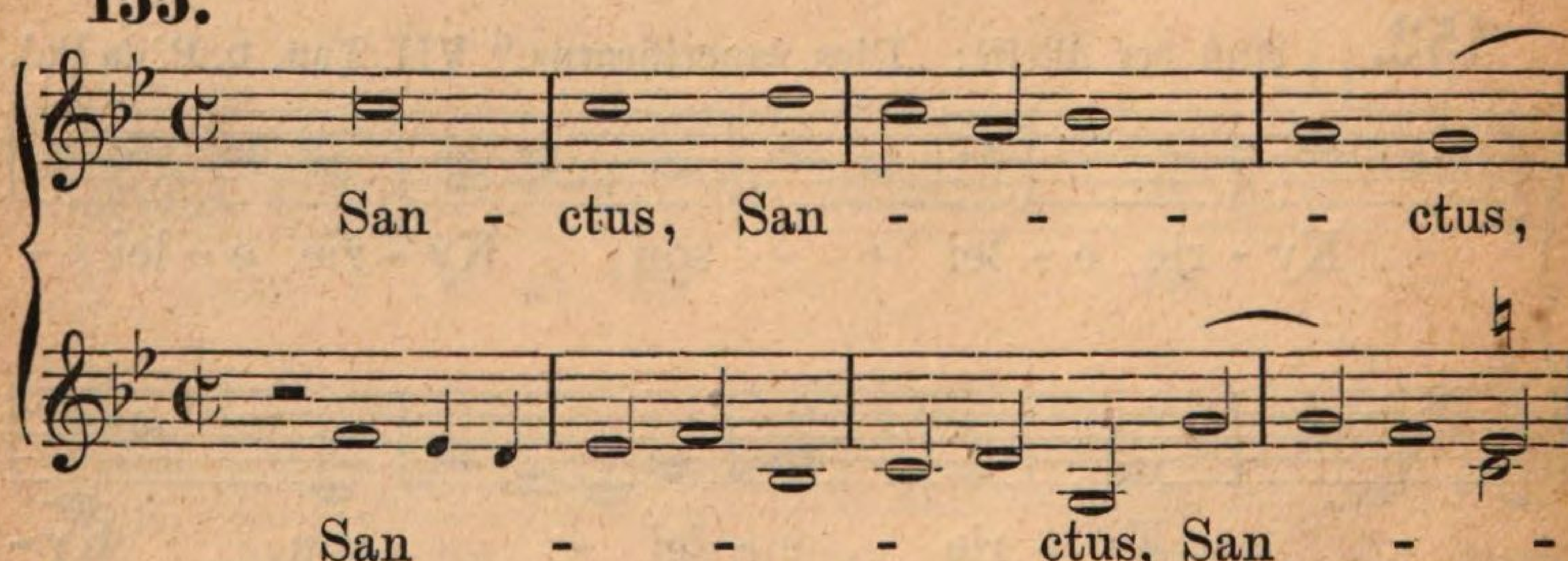
153.


- - - son. Chri - ste e -
rie e - lei - - - son. Chri - -
- - - - lei - son.
- ste e - - - lei - son.

154.


Domi-ne De-us, Rex cœ - le - stis.
Domi-ne De-us, Rex cœ - le - stis.

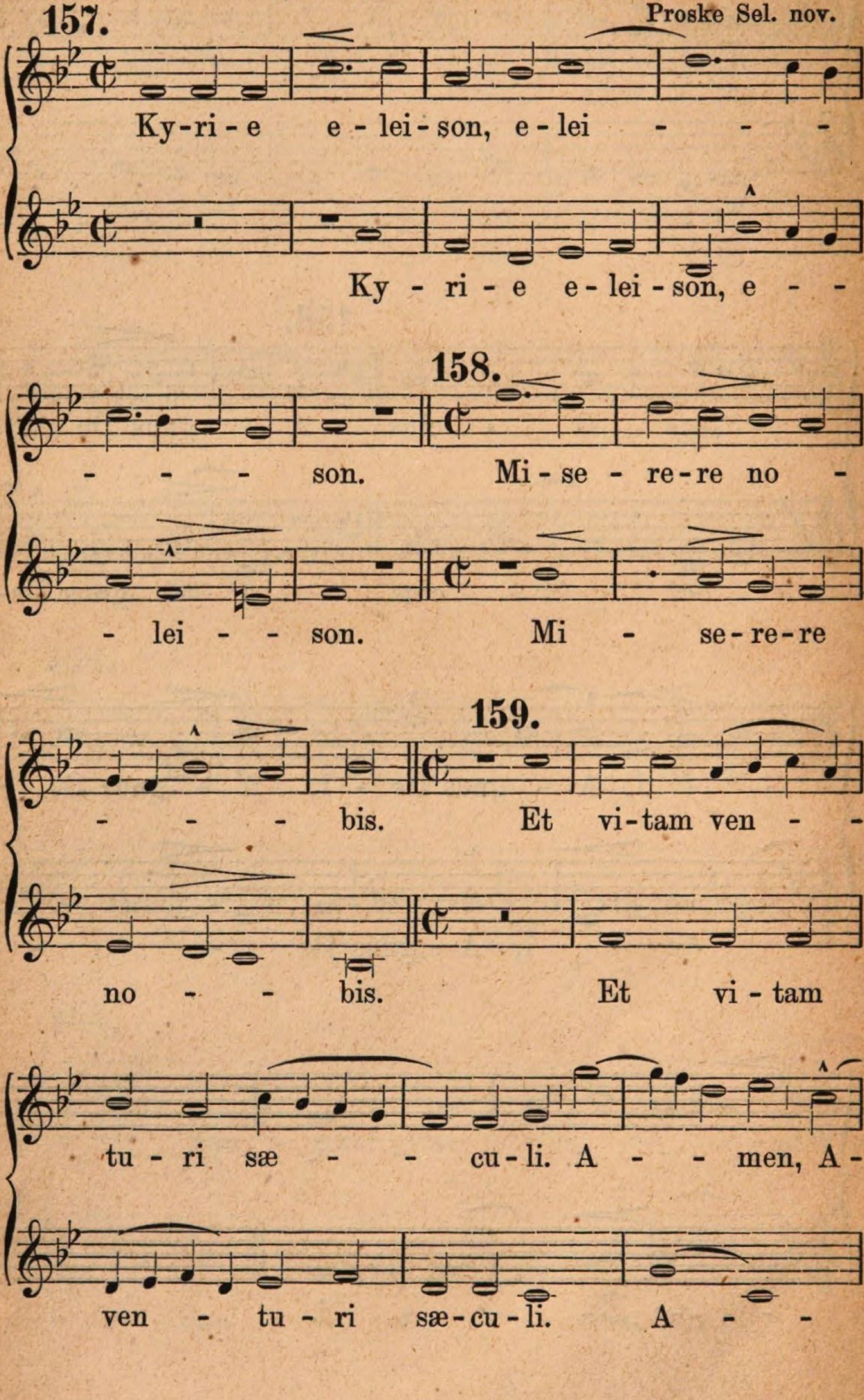
155.

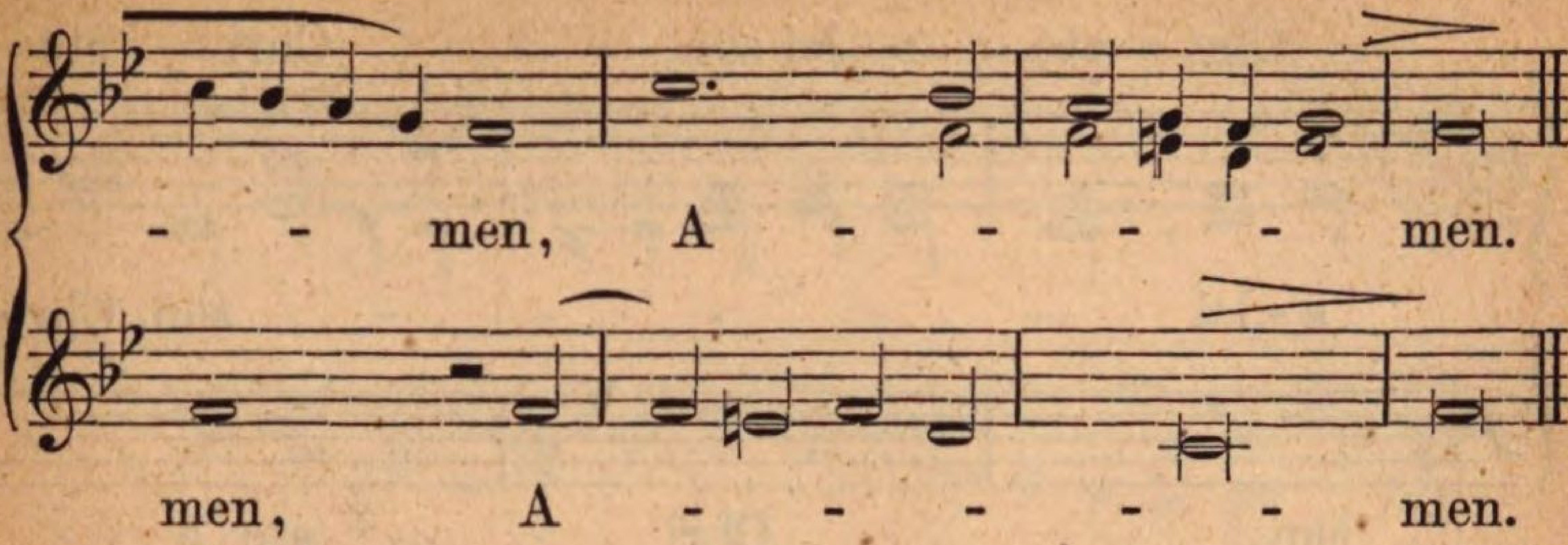

San - ctus, San - - - - ctus,
San - - - ctus, San - -


Sàn - - - - - -
- - - - - - - - - -
156.
- - - - ctus. A - gnus De -
- - - - ctus. A - gnus De-
- - i, A - gnus De - i, A - gnus De -
- - - - i, A - gnus De - - - -
- - - - - - i.
- - - - - - i.

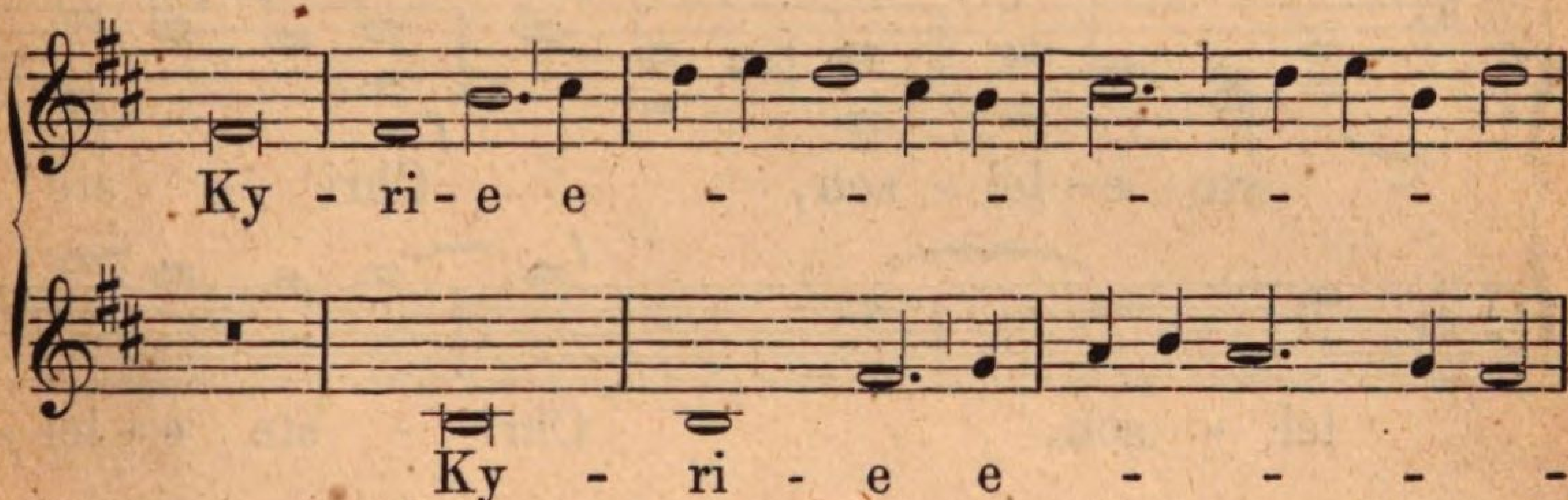
Aus der Messe: Simile est regnum. VII. Ton. v. Thom. Lud. da Vittoria.

Proske Sel. nov.





160. Aus der Missa „Quarti Toni," IV. Ton.



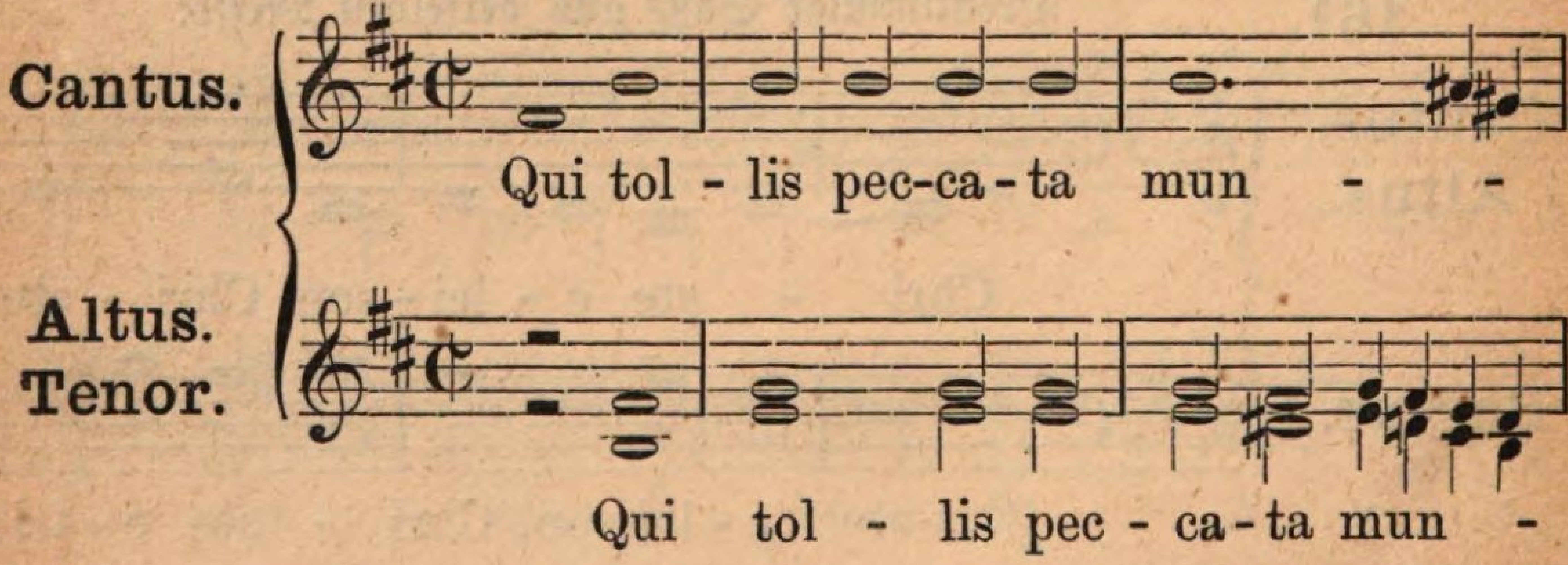


161. Dreistimmige Sätze aus derselben Messe:




Chri - ste e - lei-son, Chri - ste
e - lei - - - - - son, Chri-
son, Chri - - ste e -
e - - lei - - son, Chri - ste e - lei -
- ste e - lei - son, Chri - ste
lei - son, Chri - ste e - lei -
son, Chri - ste e - lei - son.
rit.
e - lei - - - - - - - son.
rit.
son, Chri - ste e - - lei - son.

162.


Cantus.
Qui tol - lis pec-ca - ta mun - -
Altus.
Tenor.
Qui tol - lis pec - ca - ta mun -


- di, mi - se - re - re no - bis.
- di, mi - se - re - re no - - - bis.

D.

Vortrag.

§. 18. Dynamik.

1. Um anzudeuten, in welcher Stärke einzelne Töne oder ganze Stellen vorzutragen seien, gebraucht man vorzüglich folgende Bezeichnungen: F oder f, fo = forte, stark, laut; Ff oder ff = fortissimo, sehr stark, wobei zu bemerken nicht überflüßig sein mag, daß der Gesang nie zum Geschrei werden darf; der gesungene Ton soll auch beim f oder ff Nichts von seinem Wohlklange einbüßen. pf = poco forte, ein wenig stark; mf = mezzo forte, mittelmäßig stark; rf. oder rinf. = rinforzando, rinforzato, (auf eine Note gehend) verstärkt; für noch stärkere Betonung einer Note gebraucht man sf, sforz. = sforzando, oder das Zeichen ^ über der Note, d. h. verstärkt ansingen und schnell abnehmen. P oder p, po = piano schwach, leise; pp = pianissimo, sehr leise; m. v. = mezza voce, mit halber Stimme, halb stark.

2. Soll eine Note oder Stelle allmählich vom pp oder p zum f oder ff anwachsen, so wird darüber das Zeichen —< oder das Wort crescendo (wachsend, zunehmend) geschrieben; im entgegengesetzten Falle vom f zum p aber das —<, decrescendo (abnehmend); es können auch beide Zeichen über einer Note oder Stelle sich finden.

Statt decresc. wird häufig diminuendo (abgekürzt dim. vermindernd, abnehmend) geschrieben. Außerdem werden gebraucht: calando, cal. was ein Abnehmen an Stärke und zugleich ein geringes Verzögern des Tempo, jedoch nicht in dem Maße, wie das

ritardando (§. 3), bezeichnet; — morendo und smorzando, ersterbend, verlöschend bis zum pp und verhältnißmäßiges Abnehmen des Tempo. —

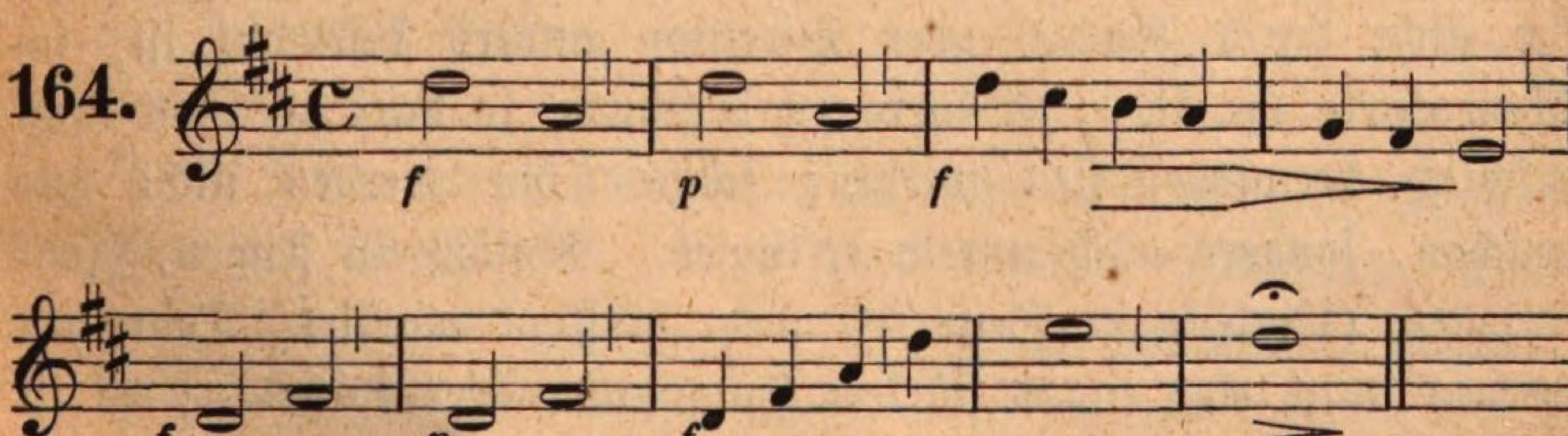
Häufiges Ueben der Stimmen im Singen aller Stärkegrade, besonders des p, pp, des Anschwellens und Nachlassens ist besonders für Anfänger durchaus nothwendig; dabei ist stets auf den Fehler des Detonirens, des Sinkens oder Steigens beim Singen eines Tones, allgem. des „unrein Singens“ zu achten; zur Vermeidung dieses Fehlers empfiehlt sich die Würdigung der in der Einleitung (II, 2, a.) angegebenen Grundsätze.

163.



So übe man auch die Tonleitern von B, H, D, Es, E, F.

164.



165.



166. 

So übe man auch recht häufig die Tonleitern der nächstliegenden Tonarten in Dur und Moll.

§. 19. Intonation.

Unter „Intonation, Intoniren" versteht man

1. den Tonansatz oder das Ansingen des ersten Tones am Anfange eine Stückes, nach Pausen und nach dem Athmen;

2. das den richtigen Verhältnissen entsprechende Mitsingen mit einer andern oder mit mehreren Stimmen — oder in Begleitung von Instrumenten;

3. das Anstimmen oder Vorsingen, — im Chorale das Anstimmen von Versikeln, Antiphonen, Psalmen und andern kirchlichen Gesängen.

Zu 1. Der verlangte Ton muß in seiner vollen Reinheit, ohne Beimischung von Nebentönen oder andern klanglosen Lauten, besonders aber ohne ein gewisses, den Ton gleichsam vorbereitendes Anheben der Stimme erscheinen. Der gewöhnliche Einsatz geschieht, wo nicht durch Zeichen oder Direktion anders bestimmt ist, im Mezzoforte (§. 18.); ist forte zu beginnen, so darf der Ton nicht plötzlich herausgestossen werden; solche Töne werden nicht nur unschön, sondern auch unrein erklingen. Einsätze in Fugen, Imitationen (Einleitung Seite 6) und sonstige markirte Tonreihen werden durch eine etwas stärkere Intonation hervorgehoben; es ist jedoch der Stärkegrad der übrigen singenden Stimmen oder der Begleitung immer in Berechnung zu ziehen.

Zu 2. „Intoniren" heißt auch: in der richtigen Tonhöhe bleiben, also rein singen, — im Gegensatze zu „detoniren" oder vom Tone abweichen, also falsch singen. Um das Detoniren zu vermeiden, muß der Sänger die Mitsingenden in soferne berücksichtigen, daß er in gleicher Tonhöhe und Klangfärbung mit denselben bleibe.

In homophonen Compositionen (Einleit. Seite 5) müßen die untergeordneten Stimmen unter sich auch den gleichen Stärkegrad zu erreichen suchen; sie sollen ferner sich der Hauptstimme enge anschließen, ohne dieselbe irgendwie zu beeinträchtigen; denn die Hauptstimme muß als solche immer erkennbar sein und die untergeordneten Stimmen an Stärke etwas überragen.

In polyphonen Sätzen (Einl. S. 5 und 6) ist jede Stimme eine Hauptstimme, der Stärkegrad demnach für alle Stimmen der gleiche; wenn die einzelnen Stimmen nacheinander auftreten, wie in der Fuge und Imitation, so soll die neu eintretende Stimme, so lange sie Thema oder Imitation singt, an Stärke etwas vorherrschen, dagegen wieder zurücktreten, wenn eine andere Stimme Thema oder Nachahmung aufzunehmen anfängt. Denn die polyphonen Kunstformen sollen in ihren Eingenthümlichkeiten zur vollen Geltung kommen.

Bemerkung. Es kann nicht jedem Sänger zugemuthet werden, die vielfachen Gestaltungen der polyphonen Musikformen zu kennen. Es ist daher Aufgabe des Dirigenten, dieselben vorkommenden Falles den Sängern auseinanderzusetzen. Auch ist es dem Sänger im Chore fast nie möglich, den richtigen Stärkegrad berechnend zu finden, vielmehr hat dieß die Direktion irgendwie anzuzeigen.

Zu 3. Intoniren, so viel als „Anstimmen", verlangt die für den folgenden Gesang entweder vorgeschriebene oder geeignete Tonhöhe.

Das Intoniren kirchlicher Gesänge ist eine der schönsten Aufgaben des Vorsängers. Was über Athmen, Tonansatz, Aussprache (§. 21.), Ausdruck (§. 22, 15.) gesagt ist, gilt in besonderer Weise auch für den Vorsänger.

§. 20. Das Athmen.

1. Wie der Sänger athmen soll, ist in der Einleitung (II, 2, a) bereits angegeben; es sei noch dazu bemerkt, daß das Einathmen ruhig, d. h. nicht hörbar geschehen soll, selbst da, wo nur wenig Zeit zum Athmen gegeben ist. — Die zum Athemholen nöthige Zeit ist immer der vorhergehenden Note, nie der nachfol-

genden zu entziehen, damit der Takt und der rechtzeitige Einsatz nicht verliere. Jedoch soll diese Note nicht allzu merklich von ihrem Werthe einbüßen, sie soll nicht, wie man zn sagen pflegt, mit dem Einathmen theilweise verschluckt werden. — Wo nicht zu betonen ist, soll der Ton nach der Athmung dem Tone vor dem Athmen an Stärke nicht überlegen erscheinen.

2. Wann Athem zu holen sei, kann nicht für alle Fälle genau bestimmt werden. Im Allgemeinen achte man auf das, was inhaltlich und grammatisch zusammengehört und richte nach Vermögen darnach das Athemholen ein.

Man athme also bei den Interpunktionszeichen, den Pausen, den Abschnitten einer Melodie, vor mehreren gebundenen Noten (Ligato & Portamento), besonders wenn sie von längerer Dauer sind und vielleicht noch dazu An- und Abschwellungen ausgeführt werden sollen.

Man vermeide möglichst das Athemholen mitten im Worte und zwischen zwei nothwendig zusammengehörenden Wörtern, z. B. zwischen Artikel und Hauptwort, zwischen Fürwort und Hauptwort; ebenso auf dem guten Takttheile und während mehrerer auf eine Silbe treffenden Noten.

3. Oft — vorzüglich bei den Alten — ist es nöthig, zu athmen nach ganz unbetonten Wörtern, besonders wenn sie mit langer Note oder recht ruhig zu singen sind, oder wenn das Nachfolgende frischen Athem benöthigt. Z. B.

187. 



In der Regel ist auf den schweren Takttheilen das Athmen nicht am Platze, wohl aber auf den leichten und unbetonten Takt-

theilen und deren Gliedern z. B. im $^4/_4$ Takte nach dem ersten oder vor dem vierten Viertel, je nachdem es Text und Melodie am leichtesten zulassen.

Im Choral und in den darauf fußenden polyphonen Kompositionen merke man besonders auf die Gruppirungen der Töne und richte das Athemholen darnach ein.

Bemerkung. Sind von einem Chore Neumen oder längere Melodieen auf einer Silbe zu singen, so gebe der Dirigent die Punkte an, wo alle der Athmung wegen abzusetzen haben.

Geathmet wird ferner — und zwar kurz und leicht — bei den verzierten Synkopen, wie in den Beispielen über den „Ausdruck" (§. 22, 10.) durch das Athmungsstrichlein angezeigt ist — endlich häufig vor der Schlußnote eines Stückes, besonders wenn ihr ein eigenes Wort unterlegt ist und ihr längere Dauer oder auch crescendo und decrescendo zugedacht ist.

§. 21. Die Aussprache.

Die Verbindung des Tones mit dem Worte gibt dem Gesange erst seine volle Bedeutung. Das Wort muß verständlich gesprochen werden, ohne daß der Ton an Wohlklang einbüße. Deßwegen muß es des Sängers unabläßiges Bestreben sein, jede Silbe mit höchster Reinheit und Deutlichkeit und schönstem Wohlklang sprechend zu singen.

Den Wohlklang geben die Vokale (Selbstlaute, Doppellaute und Umlaute), die Deutlichkeit aber die Consonanten (Mitlaute).

1. Die Vokale: a, e, i, o, u und ihre Umlaute ae, oe, ue geben dem Tone den Wohlklang. Deßwegen muß der jedem Vokale eigenthümlich zukommende Laut als Gesangton möglichst lange, voll und rund tönen, während der Consonant nur schnell und deutlich gesprochen wird.

Der wichtigste Vokal ist **a**. Denn die richtige Aussprache dieses Vokales bedingt die normale Mundöffnung; das schöne **a** ver-

leiht dem Gesangtone eine besondere Anmuth; **a** ist endlich auch der Hauptlaut für die Doppelvokale (siehe unten 2.); daher ist auf eine klare, voll- und weichtönende Aussprache des **a** der größte Fleiß zu verwenden. — Vor allem scheue es der Schüler nicht, bei Aussprache des **a** den Mund so weit zu öffnen, daß zwischen die beiden Zahnreihen der Daume seiner Breite nach gelegt werden kann. Dabei müssen alle Räume der Mundhöhle offen, unbeengt, die Zunge in natürlich ruhiger Lage sich befinden. —

Das **a** halte im Allgemeinen die Mitte zwischen der zu hellen und der dunklen Färbung. Es liegt in der Natur der Sache selbst, daß die höheren Stimmen angenehmer mit dem hellen, die tiefern aber besser mit dem etwas dunkleren **a** erklingen.

Ganz verwerflich ist die Manier, dem **a** — besonders beim Intoniren — ein h, n, w oder u vorzusetzen, z. B. statt amen zu singen hamen, uamen, namen. —

Bei Aussprache des Vokals **e** legt sich die Zunge an die untere Zahnreihe, während sie sich in der Mitte etwas hebt.

Das **e** werde weder ein œ, noch ein vollständiges æ. Es klingt in dunklerer Färbung in der lateinischen Sprache, sowie in Verbindung mit gewissen Consonanten, z. B. Lesen, Gesellen, sonst aber nähert es sich der a Aussprache durch seine Hinneigung zu æ. —

Es verstößt stark gegen Wohllaut und Deutlichkeit, das **e** in Verbindung mit einem h, n oder m-Laut zu intoniren, oder zwischen 2 e ein i einzuschieben, wie in Kyrie — i — eleison, statt des e einen a Laut zu setzen, wie z. B. Freud**a** schön**a**r Got-t**a**sfunk**a**n, statt Freud**e** u. s. f. Endlich darf es nicht tonlos übergangen werden; z. B. Eng'l statt Engel.

Durch Aussprache des **i** rückt die Zunge etwas an die Schneide der untern Zahnreihe, während zugleich das Unterkiefer dem Oberkiefer sich mehr nähert, als bei e. Das **i** soll nicht zu scharf und spitzig erklingen; es darf aber auch nicht wie ue, oder mit nachfolgendem e, z. B. mier statt mir, — und nicht als e ertönen, aber auch nicht tonlos übergangen oder förmlich verschluckt werden.

Der Vokal **o** hat fast die nemliche Stellung der Sprachorgane, wie **a**, nur gehen die Lippen sich rundend, etwas nach außen, die Zungenspitze entfernt sich ein klein wenig von den Schneidezähnen.

Fehlerhaft ist es, dem **o** einen a Laut beizumischen, oder an seine Stelle zu setzen; z. B. daminus statt dominus; Choar statt Chor u. s. f.

Beim **u** runden sich die Lippen noch enger zusammen als beim o.

Das **u** sei nie zu scharf, töne nie als ein ue oder o; wie dominos statt dominus.

Aus dem Gesagten ergibt sich, daß in der Mundstellung A die Mitte hält; von da gehen die Mundwinkel nach I und E auseinander, nach O und U aber zusammen:

I, E, **A**, O, U.

Die sogenannten unreinen Vokale oder Umlaute ae, oe, ue, müßen sich von den e und i unterscheiden, dürfen aber nie zu scharf klingend oder zu dunkel gesungen werden.

2. Die 5 Doppellaute der deutschen Sprache reduziren sich im Gesange auf 3:

a—i für ai und ei; z. B. Veilchen = Va—ilchen.
a—ü für eu und aeu; z. B. theuer = tha—üer; Häuser = Ha—üser.
a—u für au; z. B. Glaube = Gla—ube.

Hauptregel ist beim Singen dieser Doppellaute, daß der Vokal a gesungen und gehalten, der damit verbundene Vokal (i, ü, u) aber erst am Ende des Tones — oder der Tonreihe — rasch und leicht hinzugefügt werde. Z. B.

188.



Auch die Doppellaute der lateinischen Sprache werden so gesungen; nur wird das e in der Silbe ei als wirkliches e, nicht wie a gesungen; z. B. fide-i; so auch das griechische = ele-ison.

3. Die Consonanten oder Mitlaute verbinden die Vokale zu Silben und Wörtern; ihre bestimmte Aussprache ist daher nothwendig zur Deutlichkeit. Der Ton ist ausschließlich dem Vokale zuzuwenden, der Consonant aber ist deutlich und schnell, doch nie zu scharf accentuirt, zu sprechen. Z. B. in dem Worte amen ist a und e zu singen, durch m kurz und leicht zu verbinden und nach dem gesungenen e mit n schnell zu schließen:



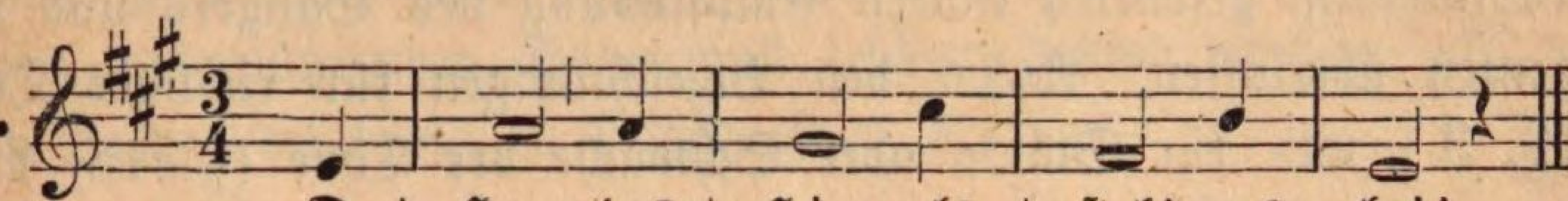
Die Deutlichkeit erfordert es, daß der Unterschied zwischen harten und weichen Consonanten auch im Gesange möglichst gewahrt werde; dasselbe gilt von den einfachen und doppelten Consonanten. —

4. Zwischen mehrere unmittelbar aufeinanderfolgende Consonanten willkührlich Vokale einzuschieben ist unstatthaft; man singe also nie: gelauben statt glauben; Kereuz statt Kreuz; omenis statt omnis, u. s. w. — Ebenso sind die Silben ohne jeden unberechtigten Zwischenlaut zu verbinden; man singe also nicht De(i)us me(i)us statt Deus meus u. s. w.

5. Die Trennung der Silben eines Wortes geschehe immer so, daß sie auf einen Vokal auslaufen, also Glau-be, wa-chen, So-nne, nicht Son-ne; A-lles, nicht Al-les; A-lle-lu-ja u. s. f.

Die Wörter sind dann etwas von einander getrennt zu lesen, wenn es die Deutlichkeit erfordert. Nie darf so zusammen gesprochen werden, daß zu falscher Auffassung Veranlassung gegeben werden kann; z. B. nie soll ein Vokal zwischen zwei Wörter als unberechtigter Vermittler treten; man singe nie: Ade, i ade, i ade — statt Ade, ade; a—(d) te statt ad — te u. s. f.

So kann auch folgender Satz

189. 

gänzlich verunstaltet werden in folgender Weise:



Ebenso muß nach den angegebenen Regeln das Sprüchlein:

„Sonnenschein und Sturm und Regen,
Freud' und Leid sind Gottes Segen" —

beim Singen in folgender Weise gesprochen werden:

So = nnenschain | und | Sturm | und Regen,
Fraid' | und Laid sind Gottes | Se = gen.

Wie beim Lesen, so müßen auch beim Singen mehrsilbiger Wörter die starken Silben mit besonderm Nachdruck ausgezeichnet werden, — was man Betonung nennt. (Siehe §. 22, 4, 10, 14, 15.)

Bemerk. Dem Sänger, der richtig lesen gelernt hat, wird die richtige Aussprache des Textes auch beim Singen nicht schwer fallen. Der Lehrer lasse sich jedesmal den Text des zu singenden Stückes langsam und laut vorlesen und benütze diese Gelegenheit auch zur Erklärung des Inhaltes.

§. 22. Ausdruck.

1. Unter Ausdruck verstehen wir das lebendige Hervortreten des Geistigen im Körperlichen, das Vorführen des geistigen Inhaltes eines oder mehrerer Töne oder ganzer Tonstücke. Der Ausdruck ist daher die Seele der Musik überhaupts und des Gesanges insbesondere.

2. Der musikalische Ausdruck wird bald reichlicher, bald spärlicher durch Bezeichnungen angedeutet, oft aber auch — und in den

Vokalwerken früherer Jahrhunderte durchweg — der durch richtiges Verständniß geleiteten innern Empfindung des Sängers und Dirigenten überlassen. Außer den Bezeichnungen für richtiges Tempo (§. 3.) und für Stärke oder Schwäche der Töne (§. 18) dienen zur näheren Bestimmung des Ausdruckes folgende Wörter:

Amabile, amoroso, lieblich, zärtlich;
Animoso, muthig, beherzt;
Agitato, bewegt, ungestüm, unruhig;
Con brio, feurig;
Grave, ernst;
Dolce, lieblich;
Legato, gebunden (siehe unten „Ligaturen“ Nr. 6.);
Maestoso, majestätisch, erhaben;
Marcato, scharf betont (siehe Nr. 4.);
Risoluto, entschlossen, beherzt;
Tenuto, sustenuto, gehalten, getragen u. s. w.

Man gebraucht auch häufig zur Bezeichnung des Ausdruckes die Mutterspache.

3. Punkte auf den Noten zeigen das Abstossen (Staccato) der Töne an, wodurch ein Ton von dem andern förmlich getrennt wird, wie wenn eine sehr kurze Pause dazwischen wäre:

Schreibweise:

167. 

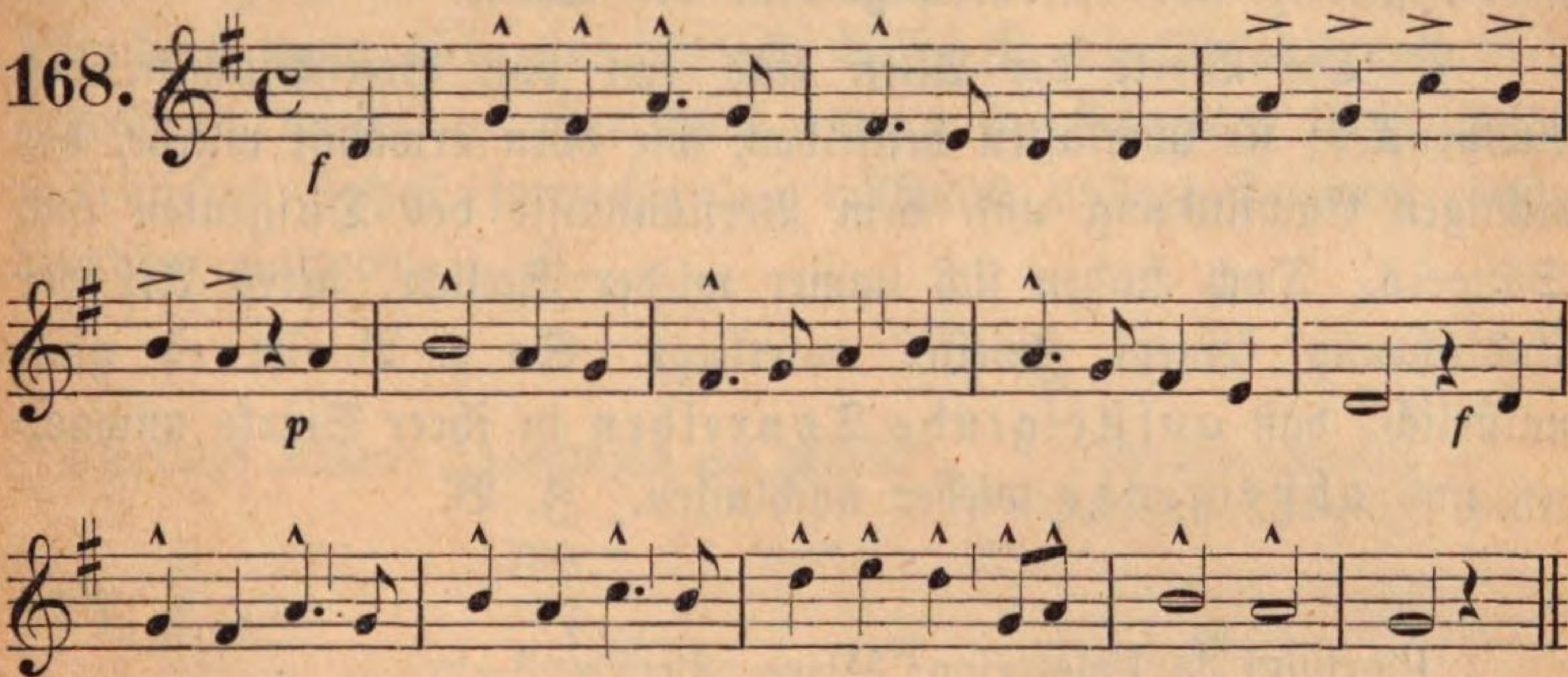
Ausführung:



4. Die Zeichen ^ oder > über den Noten geben eine Betonung dieser Noten durch einen besondern Nachdruck an (marcato);

diese Betonung muß sich jedoch immer in den rechten Schranken halten; z. B. eine mit obigen Zeichen versehene Note in einem ruhig auszuführenden Satze muß leichter betont werden, als an einer Stelle, die forte zu singen ist z. B.

168.



5. Das Portamento, gewöhnlich durch ⁀ oder ⁀ bezeichnet, ist das Tragen oder allmähliche Hingleiten der Stimme von einem Tone zum andern mittelst flüchtiger Berührung der dazwischen liegenden Töne, das Verschmelzen, Ueberfließen eines Tones in den andern in gleicher Stärke, Fülle und Rundung. Es kann in allen Graden von Schwäche und Stärke, im Auf- und Absteigen der Töne ausgeführt werden, eignet sich aber nur für den Sologesang und ist auch da nur mit Vorbedacht und ohne Uebertreibung anzuwenden. Auf rechtzeitiges Athemholen ist dabei besonders zu achten.

Oft ist das Portament durch eine Nebennote angezeigt.

169.



Ausführung.



6. Das Legato oder Ligato bindet die Töne *ohne Berührung* der dazwischen liegenden, so daß gar kein Zwischenraum der Zeit zwischen den gebundenen Tönen wahrgenommen wird, was bei dem Marcato und Staccato nicht der Fall ist. Das Legato ist die gewöhnliche Verbindungsweise der Töne.

7. Die Werke der Alten sind frei von Bezeichnungen des Ausdruckes; sie überlassen denselben, wie oben erwähnt wurde, der richtigen Empfindung und dem Verständnisse des Dirigenten und Sängers. Doch finden sich immer wieder Stellen, deren Art der Ausführung keinem Zweifel unterliegt. So z. B. ist es ganz natürlich, daß *aufsteigende* Tonreihen in ihrer Stärke anwachsen und *absteigende* wieder nachlassen. Z. B.

Pierluigi da Palestrina: Missa „Brevis“.

170.


171.


Pierluigi: Missa „Dies sanctificatus“.

172.


Zur Bindung der Töne auf e i n e r Silbe eignet sich dabei nur das Ligato.

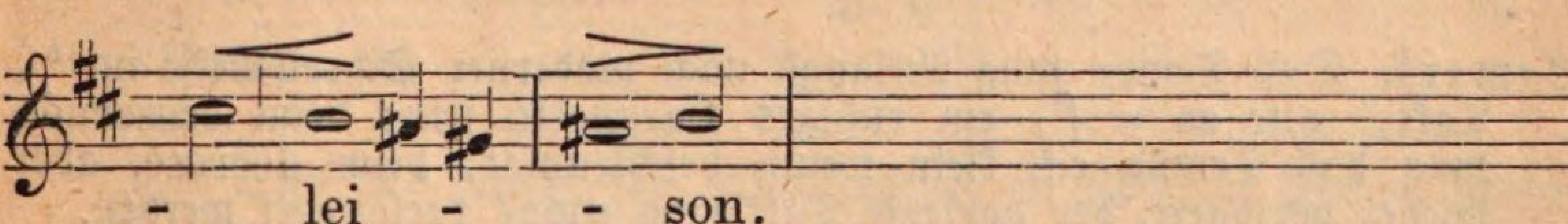
8. Oft jedoch trifft es zu, daß selbst in aufsteigenden Tonreihen die Stärke des Tones allmählich sich in p und pp verlieren muß; dieß ist der Fall, wenn auf der letzten Silbe eines Wortes, besonders wenn diese eine schwache Silbe ist, die Melodie noch fortgesponnen wird, — oder auch, wenn sie sich zum Ende eines melodischen Satzes fortzieht, — während andere Stimmen nacheinander eintreten; z. B.

Pierluigi Missa: „Assumpta est Maria“. Proske, Musica div., Sel. nov. Tom. I., Pars I.

173.

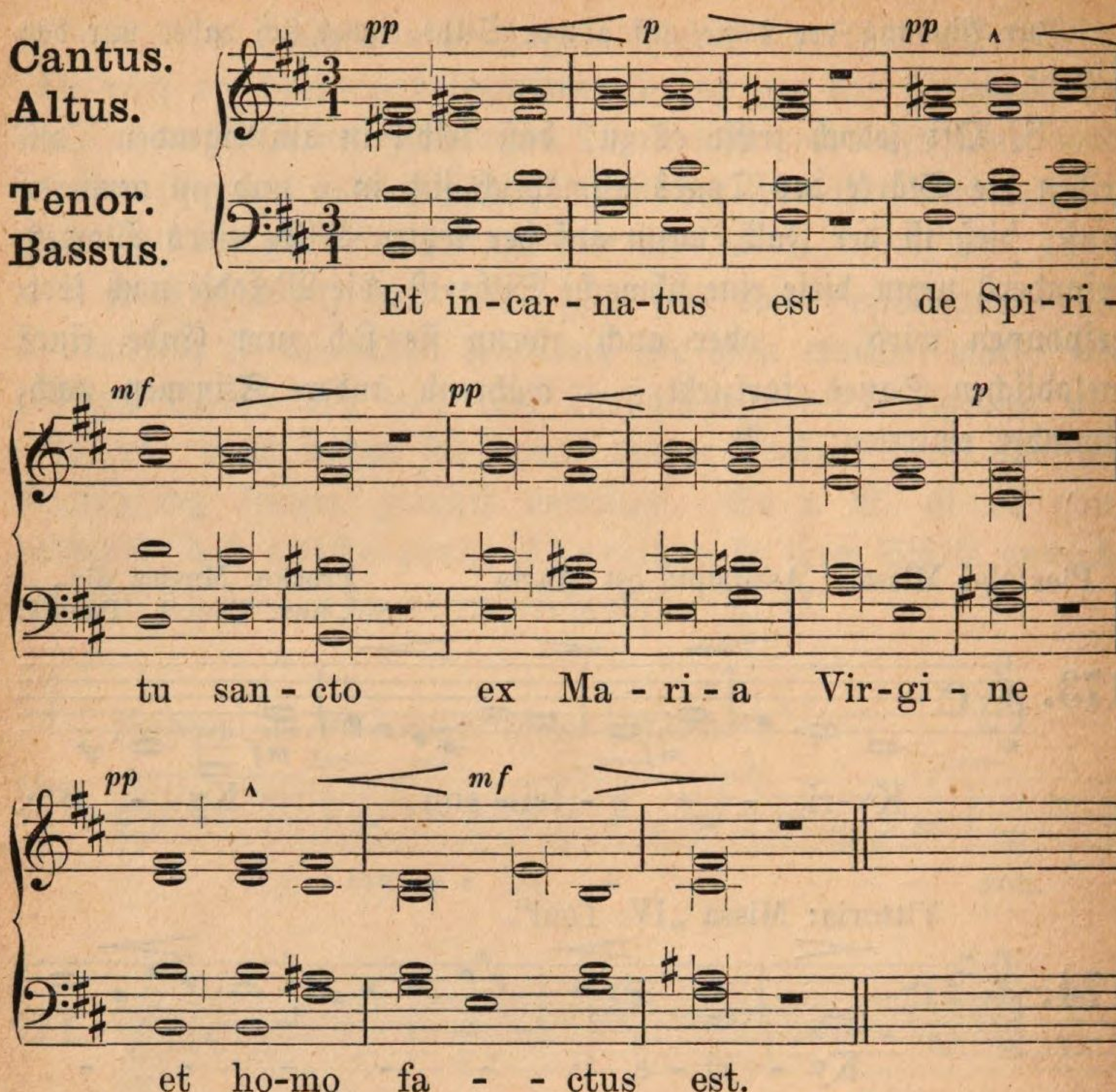

Vittoria: Missa „IV. Toni“.

174.

Je nach Maßgabe der Composition und des Textes können ganze Sätze, auch wenn sie von großen Chören gesungen werden, alle ihre Schattirungen sehr wirkungsvoll in durchaus r u h i g e r Weise produziren; in gleichzeitigen Sätzen darf natürlich keine Stimme und kein Sänger an Stärke der Stimme vorherrschen.

Es finde hier folgende Stelle aus der vorher bezeichneten Missa quarti Toni von Vittoria Platz mit dem Bemerken, daß die Vortrags-Bezeichnungen für alle Stimmen gleiche Geltung haben sollen:



Bemerk. Das Tempo mag Anfangs nach moderner Schreibweise im $^3/_4$ Takt, (also 𝅜 = ♩) ein ruhiges Larghetto sein; beim crescendo mag das Tempo ein klein wenig beschleunigt, beim decresc. aber wieder verzögert, der vorletzte Takt mag etwas verlängert werden.

9. Die letzte Note vor einer Pause ist gewöhnlich je nach der Zeitdauer derselben schnell oder allmählich abnehmend > zu singen.

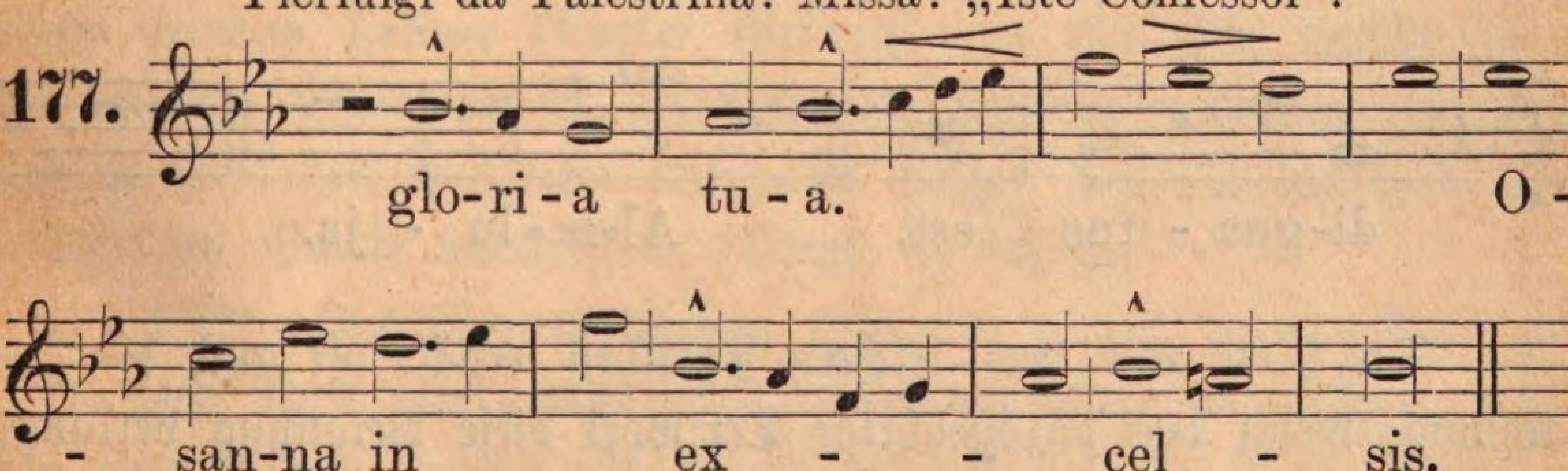
10. Eine hervorragende Rolle spielt in den alten — und den nach ihren Grundsätzen komponirten neuern Vokalwerken die **Synkope** (vergl. §. 2, 7.). Die synkopirten Noten beginnen immer mit dem leichten, sonst nicht betonten Takttheil und ziehen die **Betonung** des mitverbundenen guten Takttheiles auf den vorhergehenden leichten Takttheil, so daß der gute Takttheil seinen Nachdruck da-

durch verliert. Der Sänger lasse sich dabei durch den Niederschlag des guten Taktheiles nicht verleiten zu einer nochmaligen Betonung der bereits betonten Synkope.

Die Art und Weise der Betonung ist die des sforzando (§. 18.); das schnellere und langsamere Abnehmen richtet sich nach der Länge der Note, dem Tempo und nach dem Verhältniß des dynamischen Vortrags der Stelle, in welcher die Synkope eintritt. Z. B.

176.


Pierluigi da Palestrina: Missa: „Iste Confessor".

177.


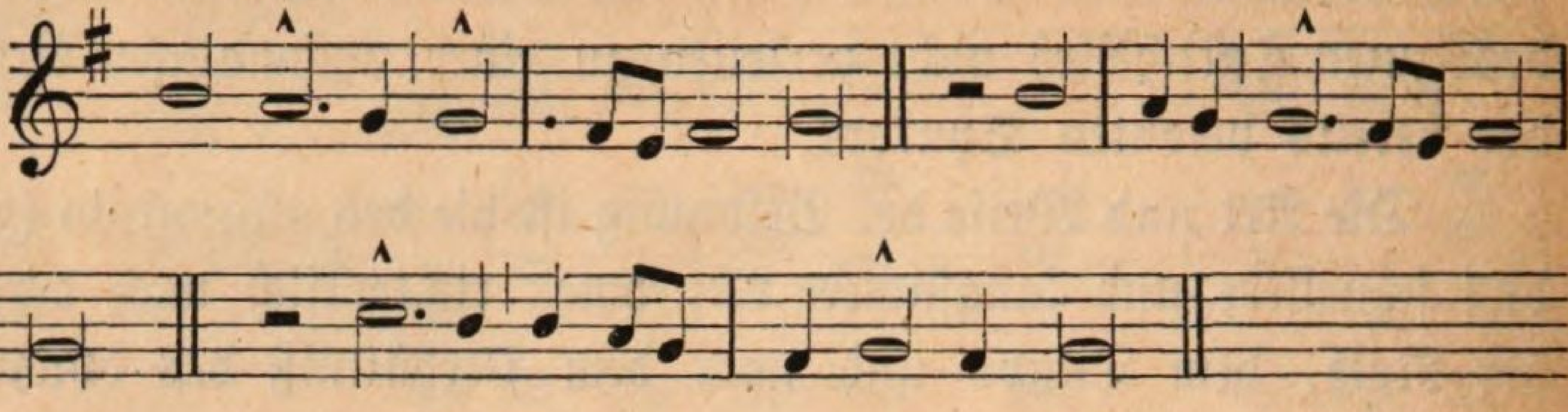
Die Synkope findet sich auch häufig in kürzerer Form, indem sie mit dem zweiten Taktgliede eines Taktheiles beginnend sich auf das erste Glied des nächsten Taktheiles hinüberzieht. Z. B.

Gabrieli: Missa ⊟ (Brevis).

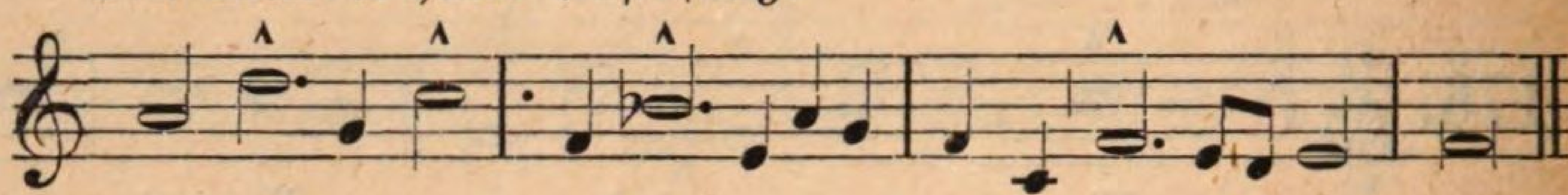
178.


Die Synkope wird des fließenden Gesanges wegen gerne durch Nebennoten verziert oder in ihrer Auflösung unterbrochen; folgende Beispiele zeigen die Vortragsweise solcher Stellen an:

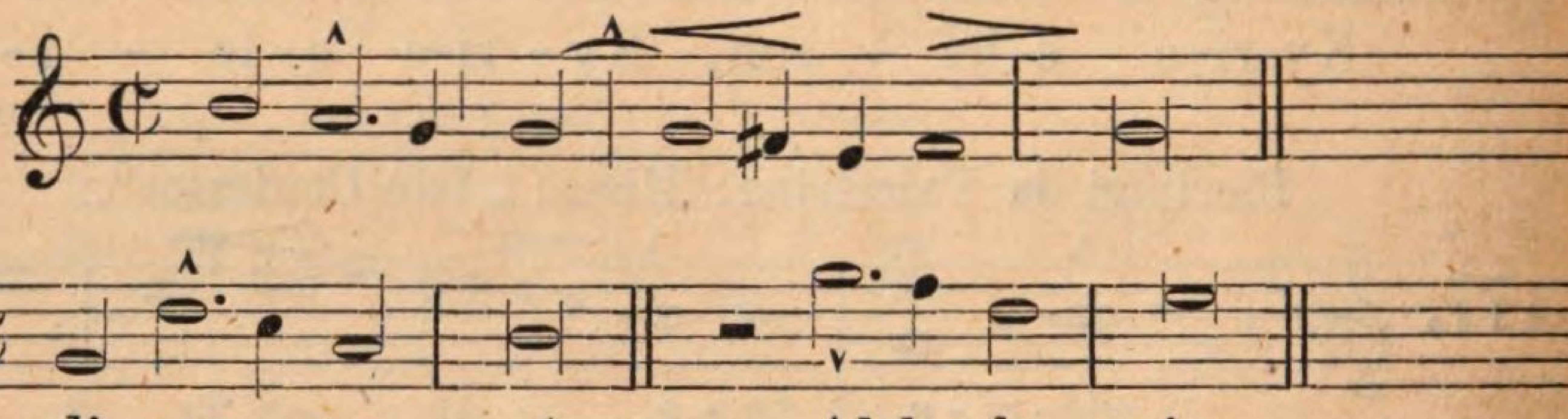
Verzierte Synkopen:

179. 

Mit unterbrochener Auflösung:

180. 

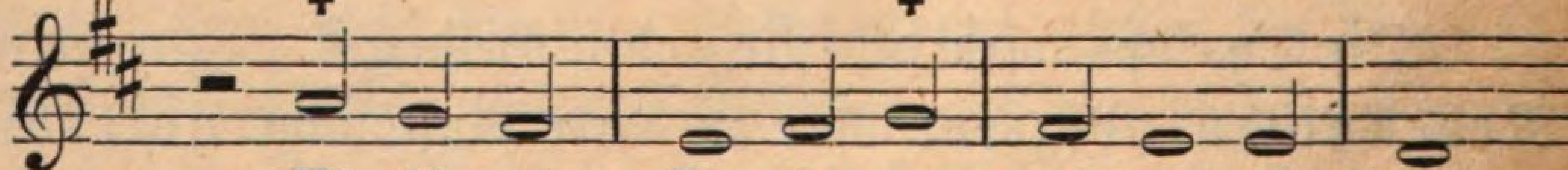
Andere besonders bei einem Abschluß gern gebrauchte Stellen sind noch:

181. 

Die Note auf dem leichten Taktheil erhält oft auch die Betonung, wenn das dazugehörige Textwort diese Betonung verlangt, oder wenn die folgende kurze Silbe des Textwortes auf den schweren Taktheil trifft: z. B.

Pierluigi da Palestrina.

182. 

183. 

Die Schlußnote |═| kann — je nach dem Dafürhalten des Dirigenten, decrescendo oder cresc. und decresc. (< >), immer aber als eine Ruhenote (𝄐) gesungen werden.

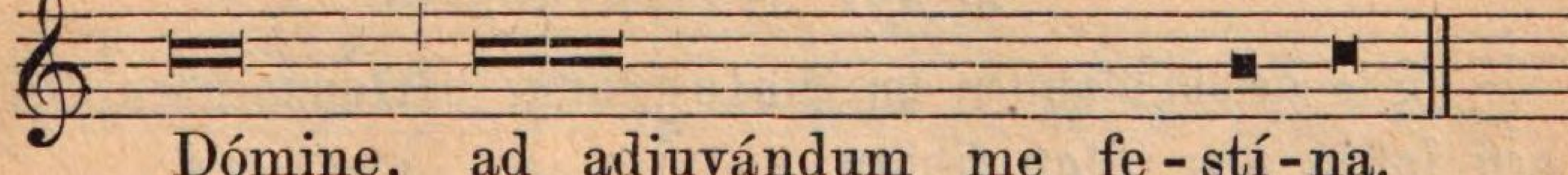
12. Sätze oder ganze Stücke in tiefer Lage sind fast immer p zu singen und die darin vorkommenden Betonungen in den Schranken dieser Schattirung zu halten. Ueberhaupts meide der Sänger jede Uebertreibung der Betonung.

13. In Tonsätzen mit etwas leichterer Bewegung sind die einzelnen Silben der Wörter leicht anzustossen, oder, wie man zu sagen pflegt, „kurz" zu singen, wobei die schwerern Silben auch wieder etwas stärekr zu betonen sind. Z. B.

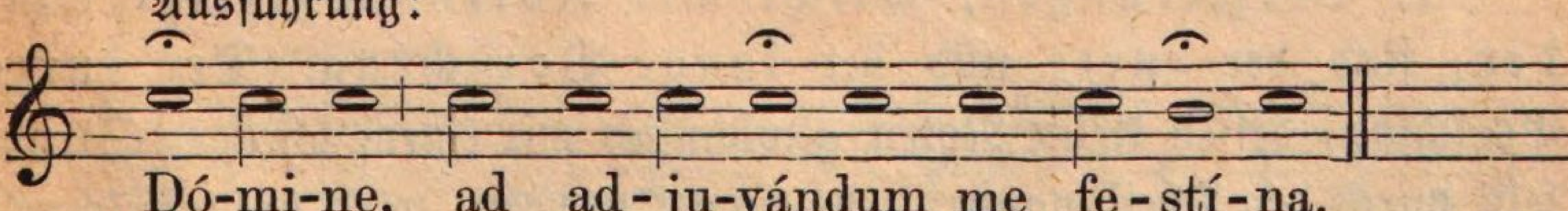
184. 

14. Wenn eine von mehreren gleichzeitig singenden Stimmen einen Cantus firmus (starker Gesang, eine Melodie, welche von den andern Stimmen in verschiedenen Figuren umgeben, gestützt und so zu sagen umkleidet wird) zu singen hat, so soll diese die andern an Stärke übertreffen. (Vergl. §. 19, 2.)

15. In kirchlichen Gesängen, Psalmen u. dgl. werden sehr oft unter eine Note von verlängerter Form |▬| oder ═ mehrere Silben oder Wörter gesetzt, die dann auf den mit der Note angezeigten Tönen rezitirend (recitare, vorlesen), d. h. deutlich, mit schöner Aussprache und richtiger Betonung der starken Silben und in einen den Umständen (Ort, Festzeit, Textinhalt) entsprechenden, nie zu schnellen Bewegung zu singen sind. Z. B.

185. 

Ausführung:



oder 

Ist mehrstimmig zu rezitiren, so soll keine Stimme an Stärke vorherrschen; dynamische Schattirungen und sonstige Abwechselungen mit einzelnen Stimmen, Halbchor u. s. w. sollen immer in möglichst gleichmäßiger Weise ausgeführt werden. Als Beispiel finde ein sogen. Falsobordone von Cæsar de Zachariis im I. Ton (dorisch) Platz:





§. 23. Verzierungen.

Die gewöhnlichsten im Sologesange vorkommenden Verzierungen sollen hier Platz finden.

1. Verzierungen, welche mit Noten angezeigt werden, sind der kurze und der lange Vorschlag. Der kurze Vorschlag, dessen kleine Noten gewöhnlich mit einem schrägen Strichlein durch den Theilungsstrich bezeichnet werden, wird äußerst schnell

an die folgende Note hingesungen; er kann aus einer oder mehreren Noten bestehen.

190. 

Der lange Vorschlag hingegen, der jetzt fast durchweg in Hauptnoten ausgeschrieben wird, nimmt bei zweitheiligen Noten die Hälfte, bei dreitheiligen aber 2 Theile der folgenden Note für sich.

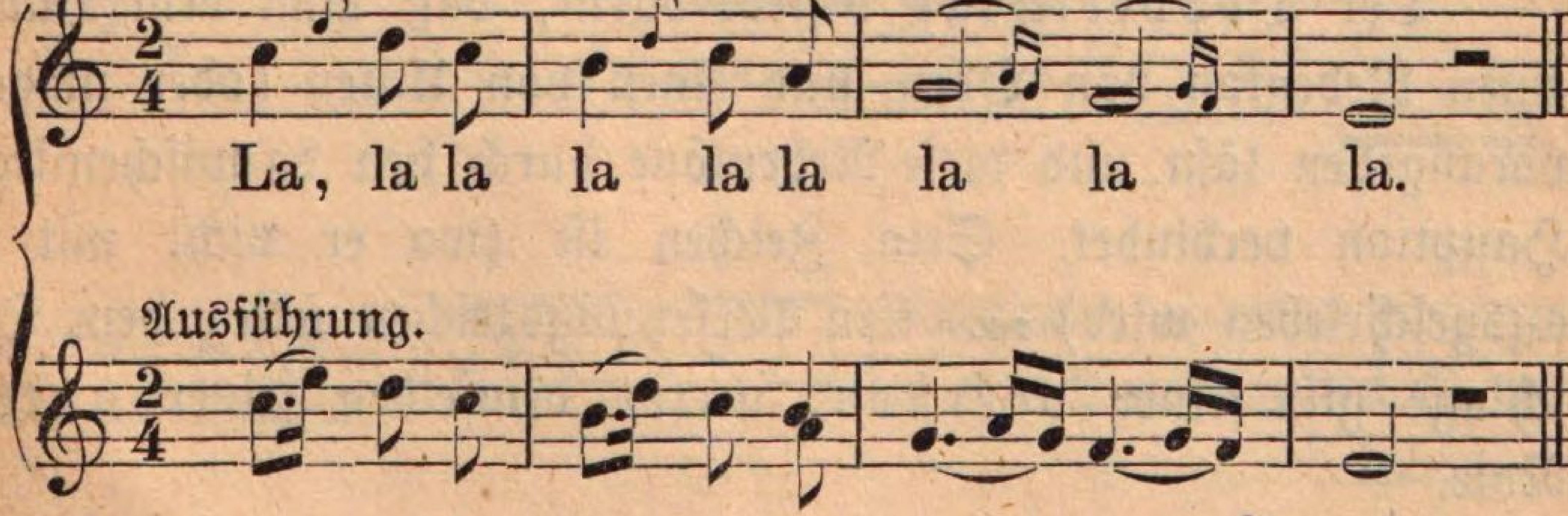
191. Schreibweise. Ph. E. Bach, geistl. Oden.



192.  wird ausgeführt: 

Der Nachschlag besteht aus einer oder zwei Nebennoten hinter einer Hauptnote; er fallt also in die Zeit der vorhergehenden Note; an diese wird er schnell angeschleift, wenn ihr Zeitwerth schon fast vorüber ist. Er wird zum Unterschiede von dem Vorschlage mit seiner Hauptnote durch ein Bindezeichen verbunden.

Schreibweise.

193. 

2. Verzierungen, welche auch mit besondern Zeichen angezeigt werden, sind der Pralltriller, der Doppelschlag (Mordent) und der Triller.

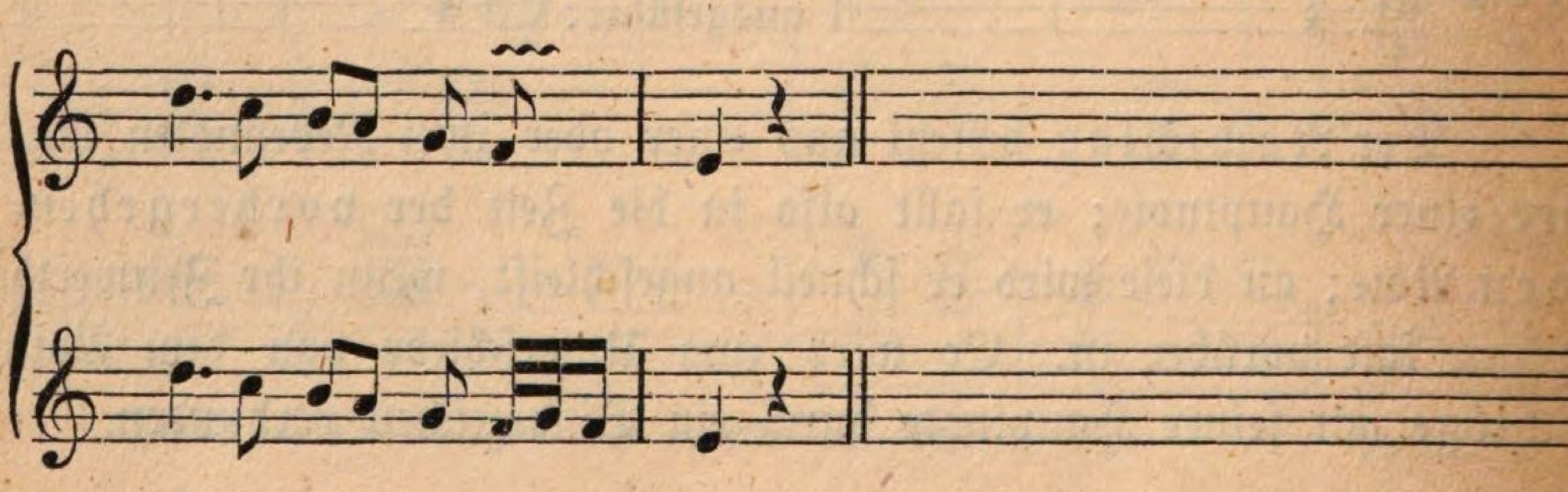
Der Pralltriller wird theils mit Noten geschrieben, theils durch das Zeichen ⁓ angezeigt. Die höhere Note desselben muß immer der Tonleiter angehören, in welcher das Stück gesungen wird; ein Versetzungszeichen über dem Pralltriller gilt allemal der höhern Note.

194.

Schreibweise.

Ausführung.





Der Doppelschlag besteht darin, daß man dem Hauptone einen Nebenton von Oben und einen von Unten (oder umgekehrt) vorangehen läßt und diese Nebentöne durch den dazwischenliegenden Hauptton verbindet. Sein Zeichen ist (wo er nicht mit Noten ausgeschrieben wird) ∾. Ein Versetzungszeichen über dem Doppelschlage gilt seiner obersten, unter demselben seiner untersten Note. —

195.



Der Triller entsteht durch öftere schnelle und gleichmäßige Aufeinanderfolge von zwei nebeneinander liegenden Tönen, (also Sekunden, die klein oder groß sein können) von denen der tiefere der Hauptton ist. Mit einem Nachschlage von Unten endigt er, d. h. der vorletzte Ton im Triller ist der Ton unter der Hauptnote. Das Zeichen des Trillers ist *tr*~~.

196.



Um den Triller singen zu lernen, ist vieles Ueben von Beispielen, wie nachfolgendes, durchaus nothwendig.

197.



§. 24. Ueber das Transponiren.

Unter Transponiren versteht man das Versetzen eines Tonstückes in eine andere Tonart. — Da jede Tonart ihren eigenthümlichen Charakter hat, ist es wohl nur im äußersten Nothfalle rathsam, zu transponiren. — Bezüglich der Vokalkompositionen in den Kirchentonarten versteht man unter Transponiren das Versetzen einer Tonart auf eine höhere oder tiefere Stufe, je nachdem bessere Wirkung oder bequemere Stimmlage es erfordern.

Um eine Secunde oder Terz höher transponirt werden gewöhnlich die dorische, hypophrygische und hypolydische Tonart, oder der 1., 4. und 6. Ton; eine Quarte oder Quinte höher der 2. Ton (hypodorisch).

Um einen oder zwei Töne tiefer transponirt wird der 7. Ton (mixolydisch) und oft auch der 5. Ton (lydisch). (Vergl. die Uebungen in §. 17.)

Gewöhnlich sind die Singstimmen schon transponirt geschrieben oder gedruckt; wo aber dieses nicht der Fall ist, muß der Sänger während des Singens selbst transponiren, d. h. jeden Ton höher oder tiefer singen, — je nach Art und Weise der Transposition. — Einige Erleichterung mag der Anfänger im Transponiren darin finden, daß er statt des vorgeschriebenen Schlüssels einen andern diesem in der Transposition entsprechenden Schlüssel singt. Dieß ist im Allgemeinen etwas Leichtes bei Transpositionen in die Ober- oder Unterterz. Man denke sich jede Stimme in dem um 3 Stufen höhern oder tiefern Schlüssel (siehe §. 5, 3.) mit den treffenden Versetzungszeichen. Es soll z. B. ein Stück, das in C dur auf dem Blatte steht, um eine kleine Terz höher in Es dur gesungen werden. Man denke sich nun

statt	des	Sopran-Schlüssels	den	G	Schlüssel,
"	"	Alt	"	" Mezzosopran	"
"	"	Tenor	"	" Alt	"
"	"	Baß	"	" Baryton	"

jeden mit den entsprechenden 3 ♭, so ist das Stück transponirt, ohne daß eine Note von ihrem Platze gerückt worden ist.

Der Anfang des Gloria aus der Messe: „Iste Confessor“ von P. da Palestrina soll hier Platz finden zur Erhärtung des Gesagten:

198.



Compositionen in der 2. Kirchentonart sind gewöhnlich schon in die Oberquarte versetzt. — Die Transposition in die Unterterz geschieht ebenso leicht, wie die in die Oberterz.

Man denkt sich an die

Stelle	des	G	Schlüssels	den	Sopran=Schlüssel,	
„	„	Sopran	„	„	Mezzosopran	„
„	„	Mezzosopran	„	„	Alt	„
„	„	Alt	„	„	Tenor	„
„	„	Tenor	„	„	Baryton	„
„	„	Baryton	„	„	Baß	„ z. B.

*) Die zufälligen Versetzungszeichen haben natürlich auch in transponirten Stücken ihre Wirkung, sie erhöhen oder vertiefen um einen halben Ton. Daher ist auch das ♯ vor einer durch ♭ erniedrigten Note so viel wie ein ♮; und umgekehrt ♭ vor einer durch ♯ erhöhten Note auch wie ein ♮.

199. Missa „Dies sanctificatus“. von Pierl. da Pal.



Schwieriger ist das Transponiren um nur einen Ton, wenn man die Methode des Schlüsselversetzens dabei anwenden will; denn bei der Transposition in die Obersekunde würden

statt	des	Sopran-Schlüssels	der	Tenor-Schlüssel,	
"	"	Alt	"	" Baß	"
"	"	Tenor	"	" G	"
"	"	Baß	"	" Mezzosopran	"

erstere beide um eine Oktave höher, letztere um eine Oktave tiefer zu denken sein.

Die Transposition in die Untersekunde würde

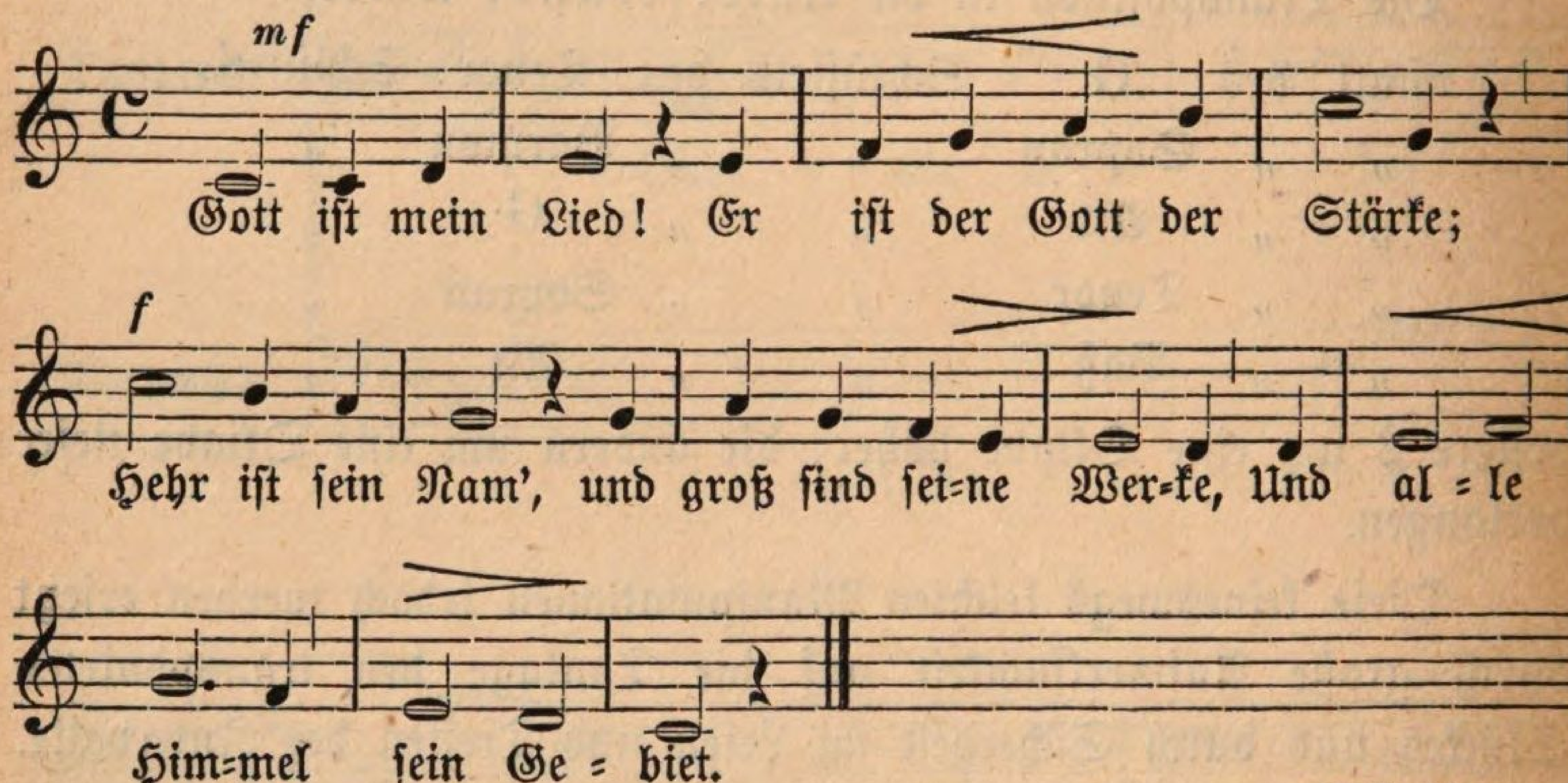
statt	des	G	Schlüssels	den Tenor-Schlüssel,	
"	"	Sopran	"	" Baryton	"
"	"	Alt	"	" G	"
"	"	Tenor	"	" Sopran	"
"	"	Baß	"	" Alt	"

erstere 2 um eine Oktave höher, die andern um eine Oktave tiefer verlangen.

Diese keineswegs leichten Manipulationen jedoch werden ersetzt durch große Aufmerksamkeit auf die Tonlage des transponirten Stückes und durch Sicherheit im Lesen und Treffen der Intervalle.

Anhang.

1.



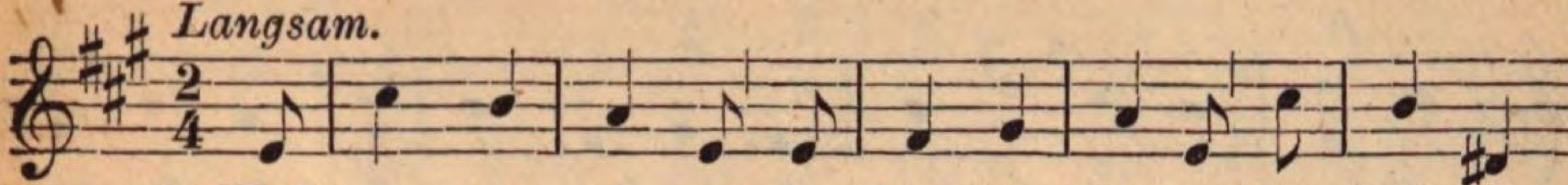
(Gellert.)

2.

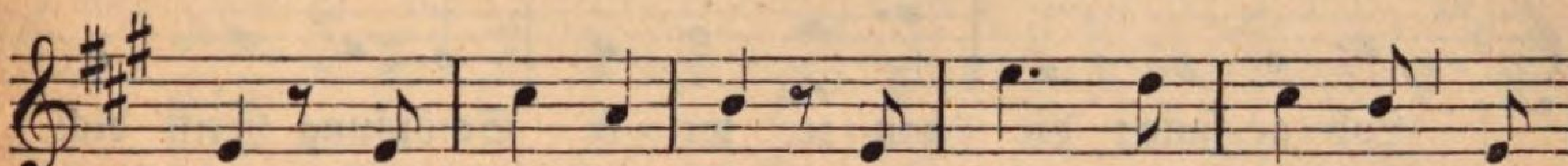


3. Frischer Muth.

Langsam.



1. Mußt nie ver = za = gen in schweren Ta=gen, die Gott dir
2. Wie bringt die Son = ne die leich = te Wonne, die sie ver =
3. Er = grei = fe hei - ter zur Rei = se wei=ter den Pil = ger =



1. schickt: Nun auf = ge = blickt zu Ihm, dem Ret = ter, wenn
2. weh'n: Wie froh er = steh'n zum fri = schen Le = ben die
3. stab; Der es dir gab — das Kreuz, — dem tra = ge du



1. finst'=re Wet=ter dir droh = end nah'n.
2. Au'n, die e = ben der Tod um = hüllt!
3. oh = ne Kla = ge es folg = sam nach.

(Tafratshofer.)

4. Rose und Lilie.

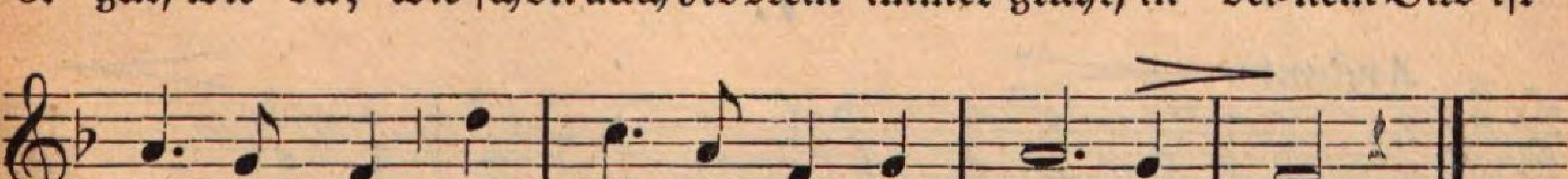
Moderato.



1. Ich sah im Busch' ein Rös=lein glüh'n, Das ich so = gleich mit
2. Da lief ich hin zur Li = lie schlank „Wie ger = ne sprach sie
3. O glei = che stets dir mein Ge=müth, Es sei so sanft und



1. Freudeu brach; doch mußt' ich ei = lig weiterflieh'n, weil mich das bö = se
2. bin ich dein", da rief ich fröhlich: „Habe Dank, du bist die lieb=ste
3. gut, wie du; wie schön auch Röslein immer glüht, in dei=nem Bild ist



1. Blümchen stach; weil mich das bö = se Blümchen stach.
2. Blu = me mein, du bist die lieb=ste Blu = me mein.
3. Him=mels= ruh, in dei = nem Bild ist Him=mels = ruh.

5.


Allegro maestoso.
f
Stimmt an mit ho=hem Ju=bel=klang der Er=de fro=hen
Dich rühmt der Ster=ne Purpurglanz, dich preist der Flu=ren
Lob=ge=sang; die gan=ze wei=te Schöpfung preist dich
Blü=thenkranz, und in des Himmels Ster=nen=pracht strahlt
e=wig un=er=schaff=ner Geist.
e=wig dei=ne Güt' und Macht.

6.


Alla breve.
I.
II.
Du, Herr! bist mei=ne Zu=ver=sicht; zu Schanden
werd ich e=wig nicht; mach mich nach dei=ner Huld und
Treu' von al=len mei=nen Fein=den frei.

7.


Andante.
mf
Wann Mor=gen=roth sich zie=ret mit zar=tem Ro=sen=
Die flü=gel=rei=chen Schaaren, die Fe=der=büschlein



glanz, und sitt=sam sich ver = lie=ret der nächtlich Sternen=
zart, im sü= ßen Schlag er = fahren, noch Kunst, noch A=them



tanz: Gleich lü = stet mich spa = zi = ren im grünen Lorbeer =
spart: Mit Schnäblein, wohlge = schlif = fen er = klingens wunder =



wald, all = da dann mu = si = zi = ren die Pfeifflein ma = nig =
fein, und frisch in Lüf= ten schif=fen mit leich= ten Rü = der =



falt, all = da dann mu = si = zi=ren die Pfeifflein ma = nig= falt.
lein, und frisch in Lüf= ten schiffen mit leichten Rü = der= lein.

(Friedr. Spee: „Trutz Nachtigall".)

8. Mailied.

Lebhaft.

mf



Will = kommen, lie= ber schö=ner Mai, der uns're Flur ver =
Dir tönt der Lie=der Lob= ge = sang, der gan= ze Bu= chen =



jüngt, daß ringsum Laub und Blume neu aus vollen Knospen
hain, am Blu=menthal ist Silberklang, und Bäche murmeln

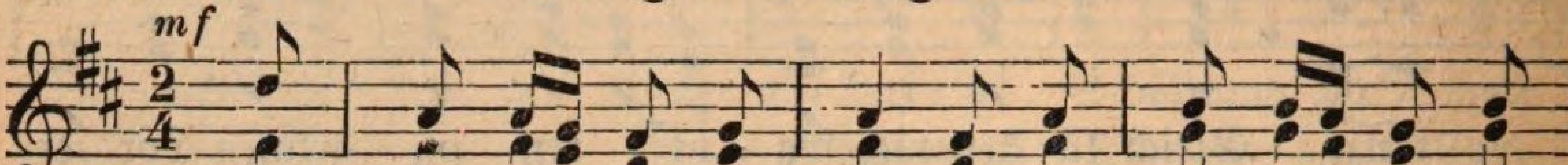


dringt, aus vol - len Knospen dringt.
drein, und Bä - che murmeln drein.

(Holty. 2 Strophen.)

9. An den Mai.

Munter.



Komm, lie - ber Mai und ma - che die Bäu - me wie - der
Komm, mach es bald ge - lin - der, daß Al - les wie - der



grün, und laß mir an dem Ba - che die klei - nen Veilchen
blüht; dann wird das Fleh'n der Kin - der ein lau - tes Ju - bel -



blüh'n. Wie möcht ich doch so ger - ne ein Veilchen wie - der
lied. O komm und bring' vor Al - lem uns vie - le Ro - sen



sehn, und in die fri - sche Fer - ne, in's grü - ne Frei - e gehn!
mit! bring' auch viel Nach - ti - gal - len, und schö - ne Kukuks mit!

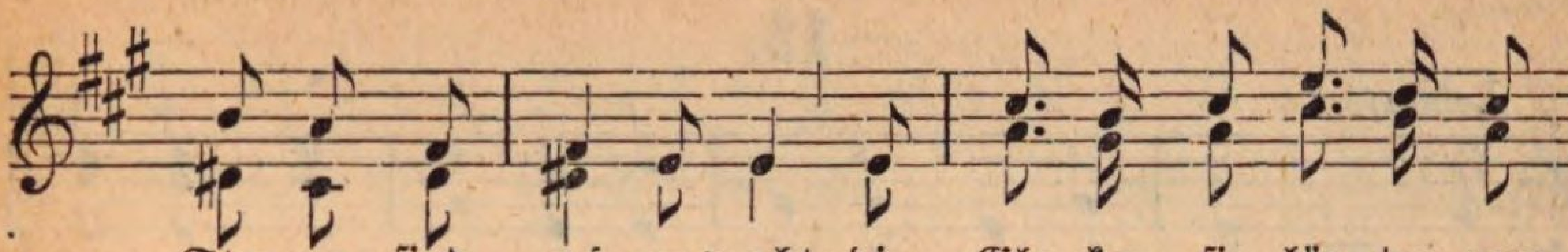
(Chr. A. Overbeck.)

10. Abendgeläute.

Mässig bewegt.



Die Glocken, sie läu - ten zur gu - ten Nacht, daß Mond und
Und wie — sie läu - ten, da re - gen sich der Ju - gend



Ster- ne sind auf - ge-wacht; die Glo-cken, sie läu-ten zum
Träu-me so won - nig-lich; die al - - ten Ta - ge so



Thal hin- ein, sie läuten auch in — die See - le mein.
ro - senschön, mir ist — als müßten sie auf - er - steh'n.

(Fr. Alfr. Muth. 2 Strophen.)

11. Die Ehre Gottes in der Natur.

Allegro maestoso.



Die Him - mel rühmen des E - wi - gen Eh - re, ihr
Ver - nimm's und sie - he die Wunder der Wer - ke, die

auf - ge-stellt,
Na - men fort,



Schall pflanzt sei-nen Na - men fort, Ihn rühmt der Erdkreis, Ihn
die Na - tur dir auf - ge - stellt, ver - kün-digt Weisheit und



prei- sen die Völ-ker; vernimm o Mensch, ihr gött-lich Wort, ver-
Ordnung und Stärke dir nicht den Herrn, den Herrn der Welt, dir

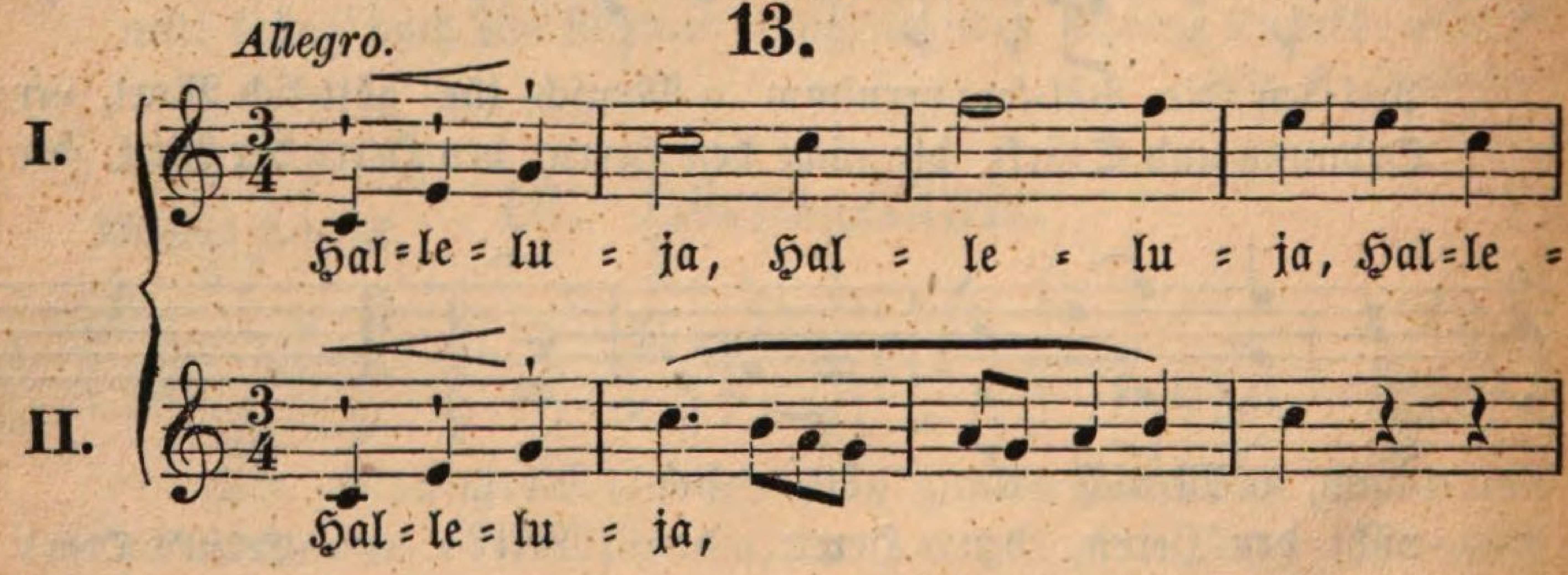


nimm, o Mensch ihr gött - lich Wort.
nicht den Herrn, den Herrn der Welt? (Gellert's Oden.)

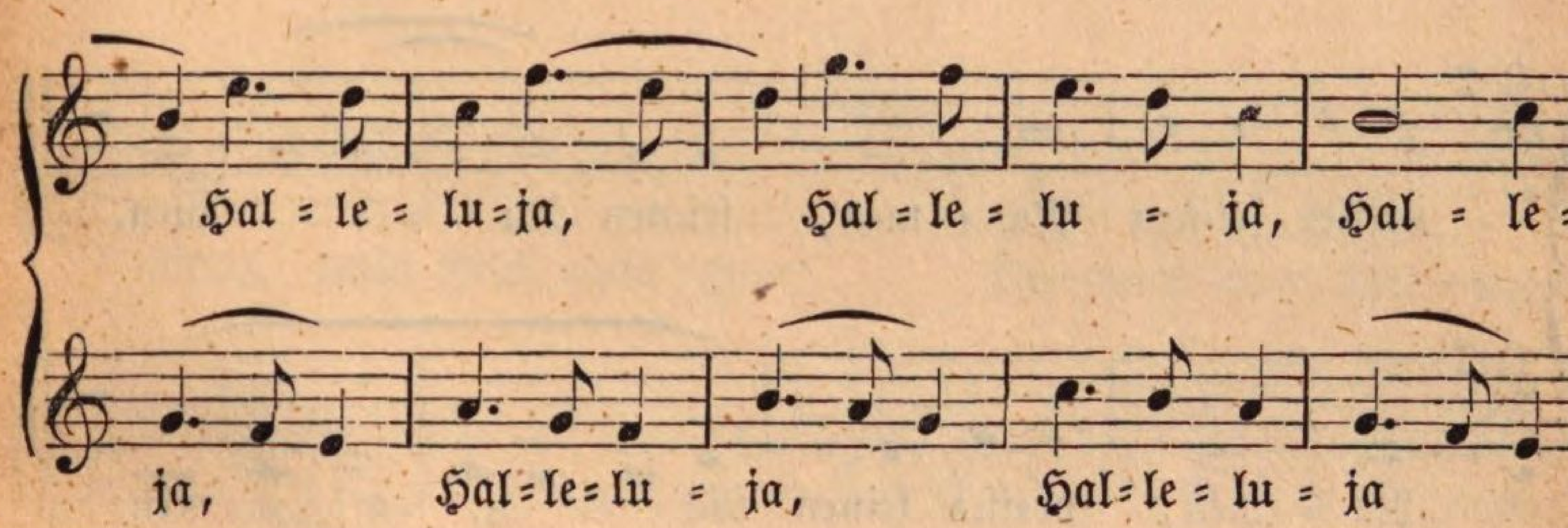
12.

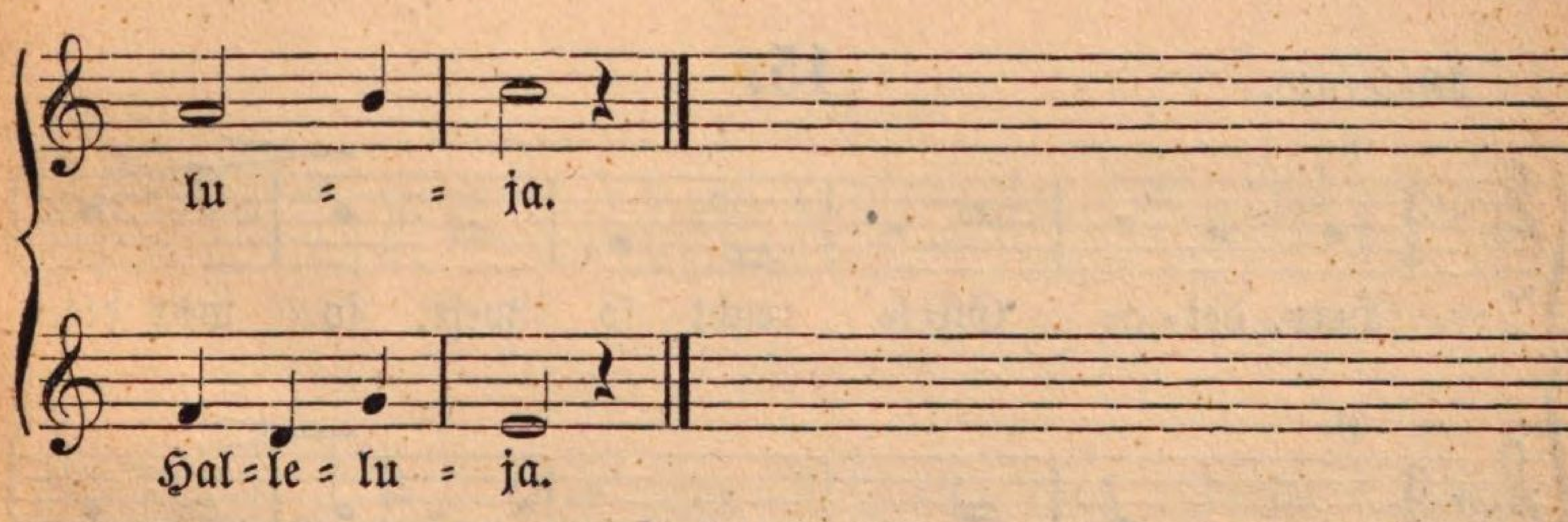

Lebhaft.
Laßt uns sin = gen von der Gna = de des Herrn, Hal = le =
lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja. Laßt uns
sin = gen von der Gnade des Herrn! Hal = le = lu = ja, Hal = le =
lu = ja, Hal = le = lu = = ja. Laßt uns sin = gen von der
Gna = de des Herrn! Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le =
lu = = = ja.

13.


Allegro.
I.
Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le =
II.
Hal = le = lu = ja,

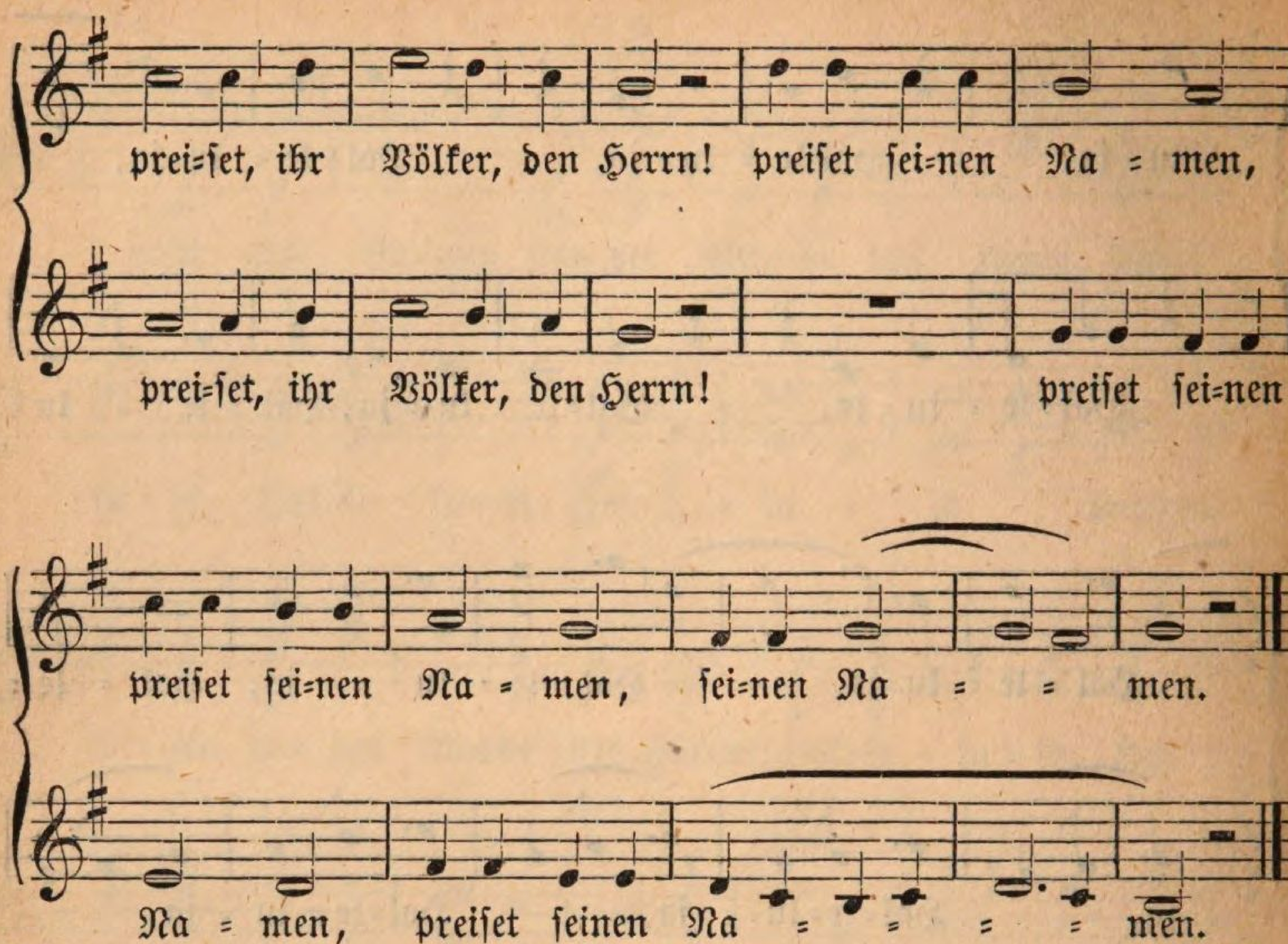

lu = ja, Hal=le = lu = ja, Hal = le = lu=ja,
Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le = lu =


Hal = le = lu=ja, Hal = le = lu = ja, Hal = le =
ja, Hal=le=lu = ja, Hal=le = lu = ja


lu = = ja.
Hal = le = lu = ja.

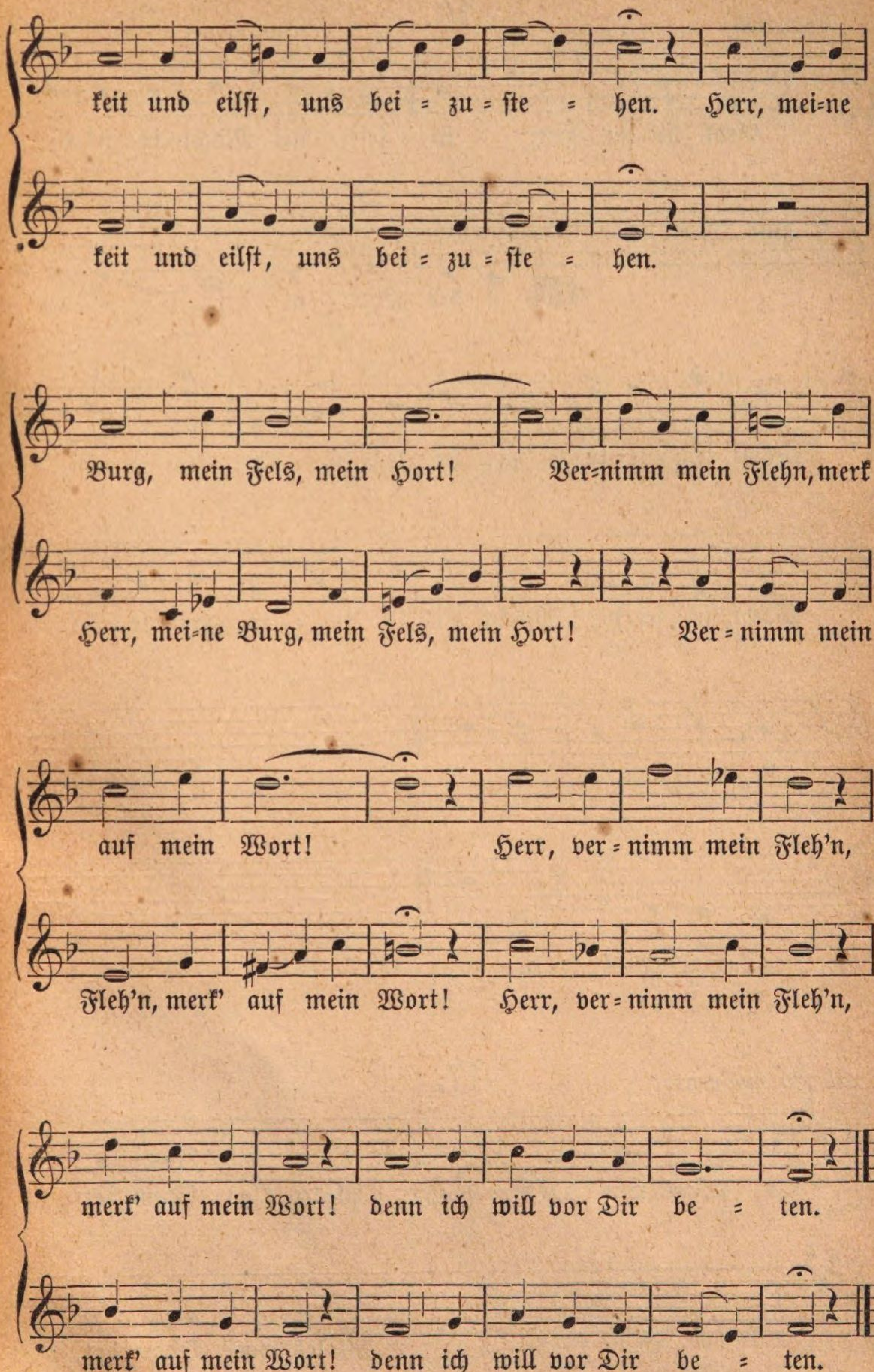
14.


Alla breve.
Lo=bet und prei=set, ihr Völker, den Herrn, lo=bet und
Lo = bet und prei=set, ihr Völ=ker, den Herrn, lo=bet und


prei=set, ihr Völker, den Herrn! preiset sei=nen Na = men,
prei=set, ihr Völker, den Herrn! preiset sei=nen
preiset sei=nen Na = men, sei=nen Na = = men.
Na = men, preiset seinen Na = = = = men.

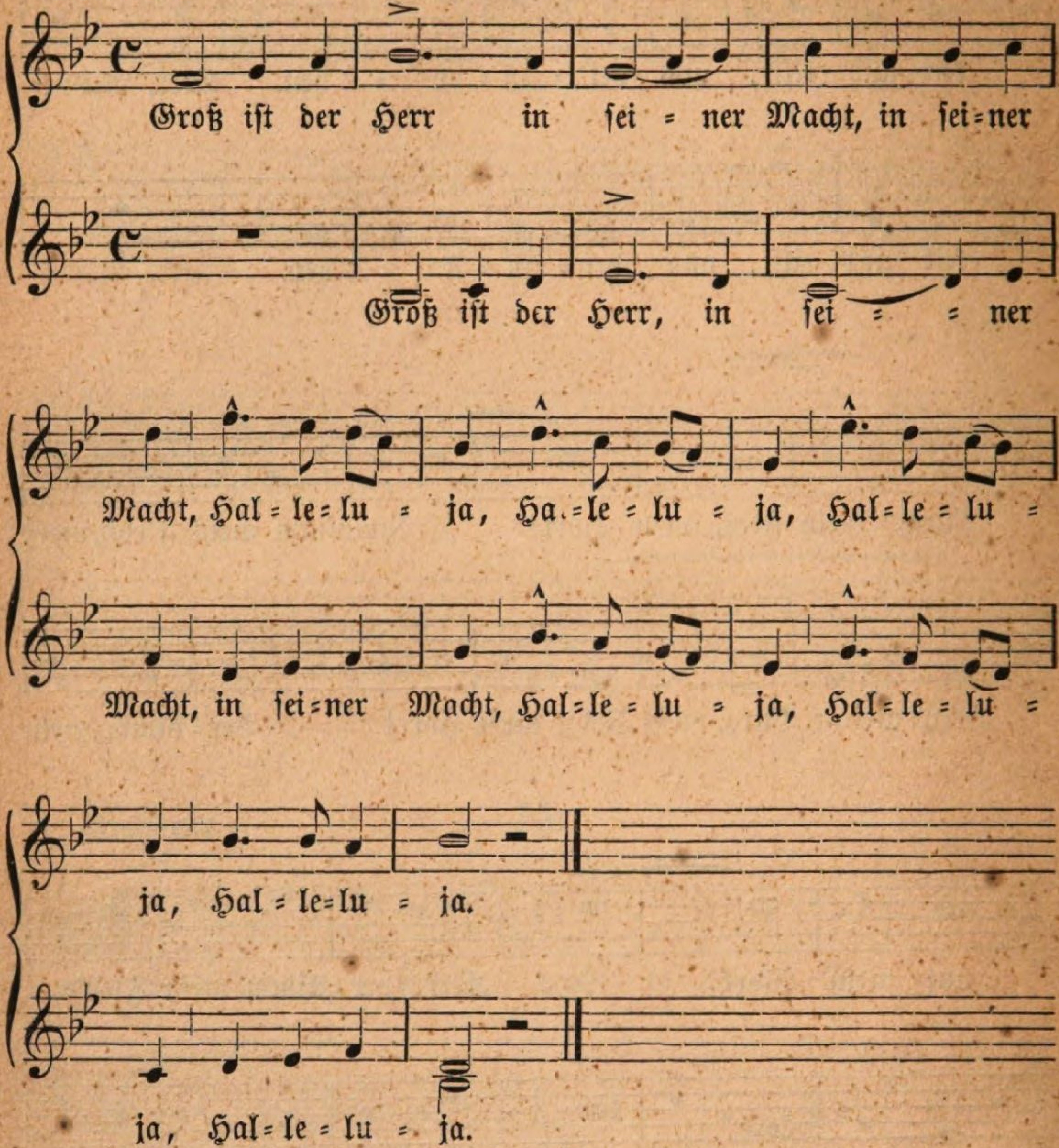
Moderato. **15.**


p
Herr, dei = ne Gü= te reicht so weit, so weit die
p
Herr, dei = ne Gü = te reicht so weit, so weit die
Wol = ken ge = hen; du krönst uns mit Barm = her=zig =
Wol = ken ge = hen; du krönst uns mit Barm=her = zig =


keit und eilst, uns bei = zu = ste = hen. Herr, mei=ne
keit und eilst, uns bei = zu = ste = hen.
Burg, mein Fels, mein Hort! Ver=nimm mein Flehn, merk
Herr, mei=ne Burg, mein Fels, mein Hort! Ver = nimm mein
auf mein Wort! Herr, ver = nimm mein Fleh'n,
Fleh'n, merk' auf mein Wort! Herr, ver = nimm mein Fleh'n,
merk' auf mein Wort! denn ich will vor Dir be = ten.
merk' auf mein Wort! denn ich will vor Dir be = ten.

16.

Feierlich.



17.

Allegro moderato.

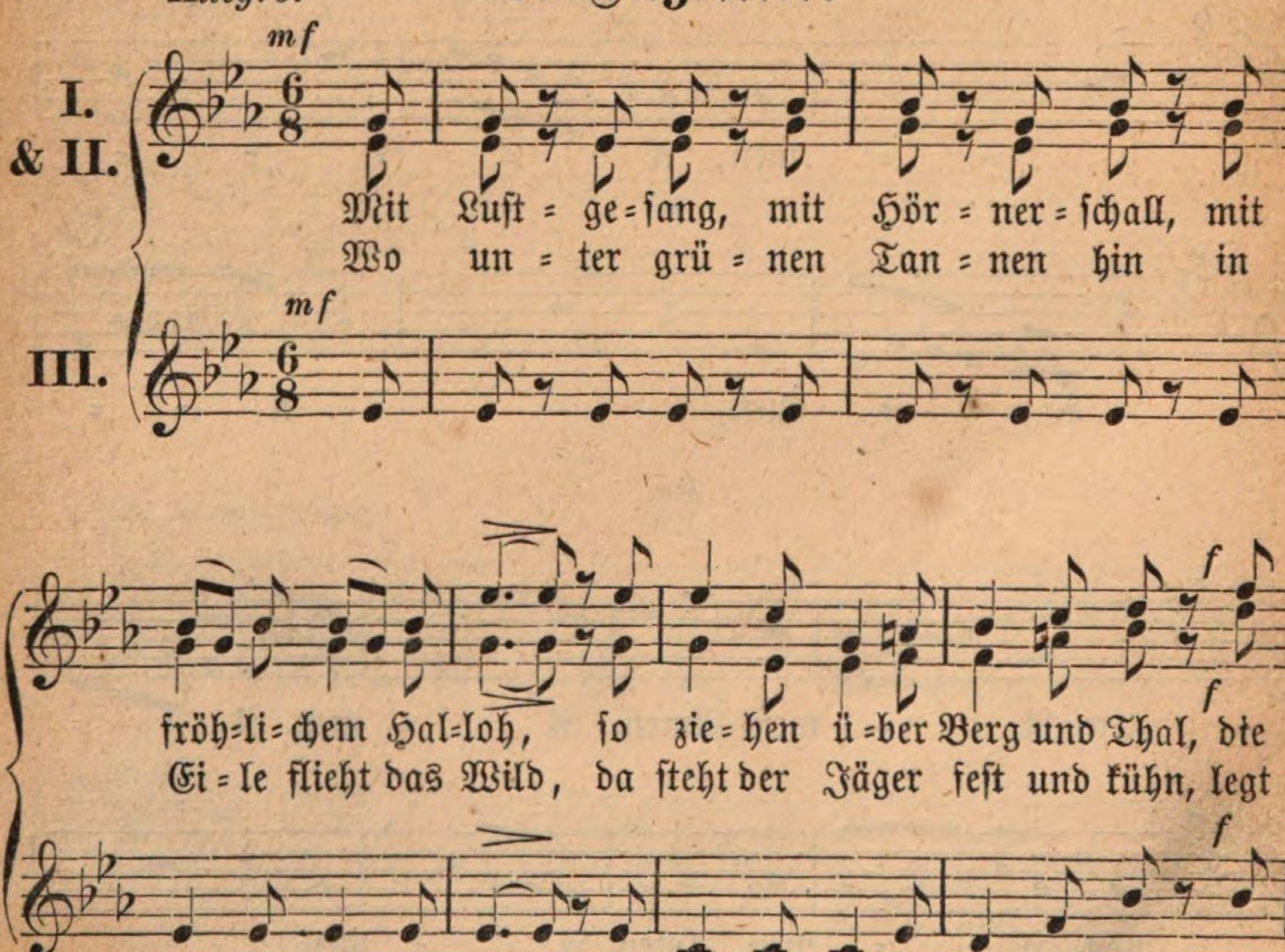


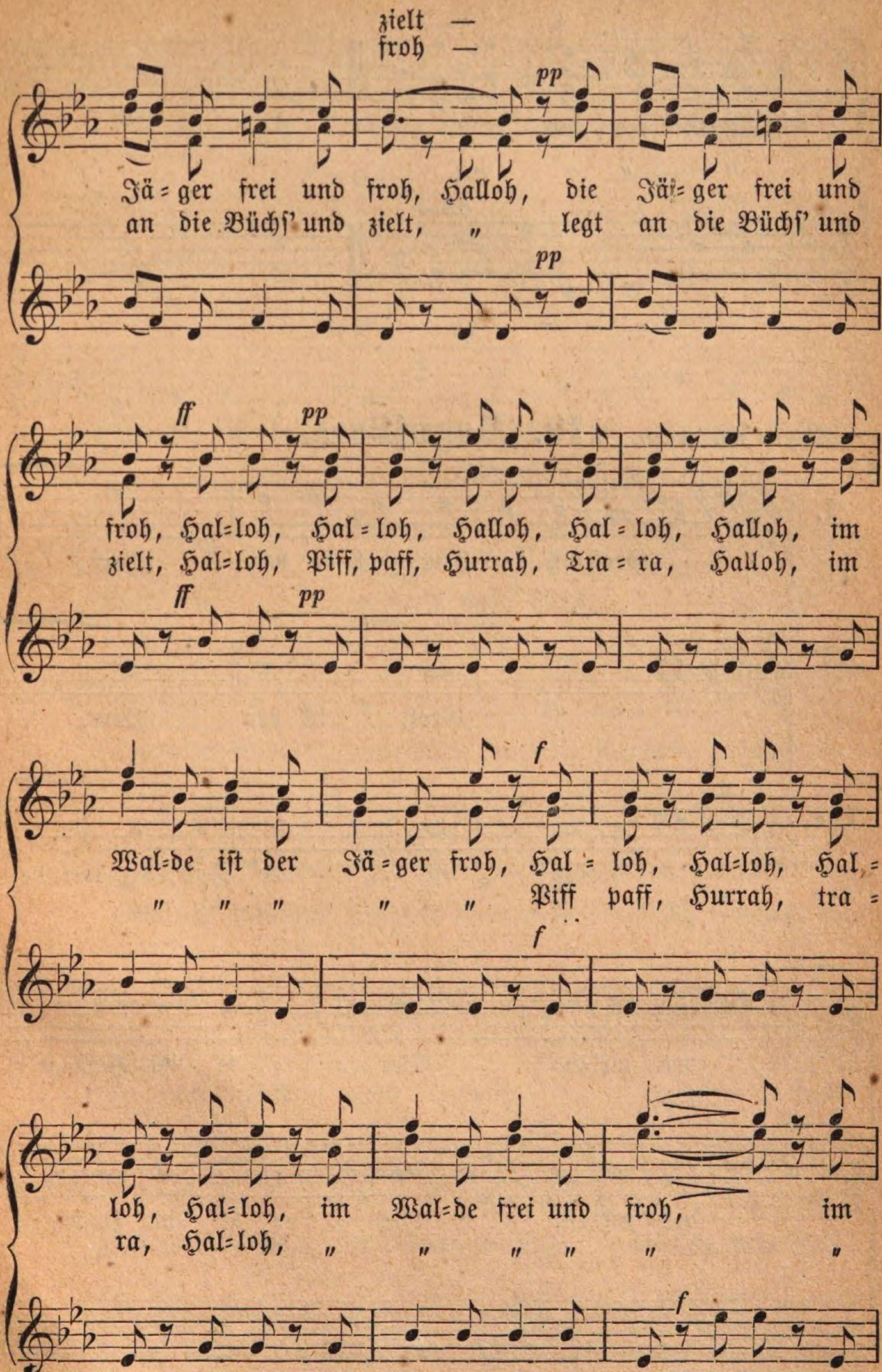

lo = be den Herrn, Al=les lo = be den Herrn, Al=les
Al=les, was O=dem hat, lo = be den Herrn, Al=les
lo = be den Herrn, Al = les lo = be den Herrn. A = =
lo = be den Herrn, Al = les lo = be den Herrn.
= = = men, A = = = =
A = = men, A = =
men, A = = men, Amen, A = = men. A = =
men, A = = men, Amen, A = = men.

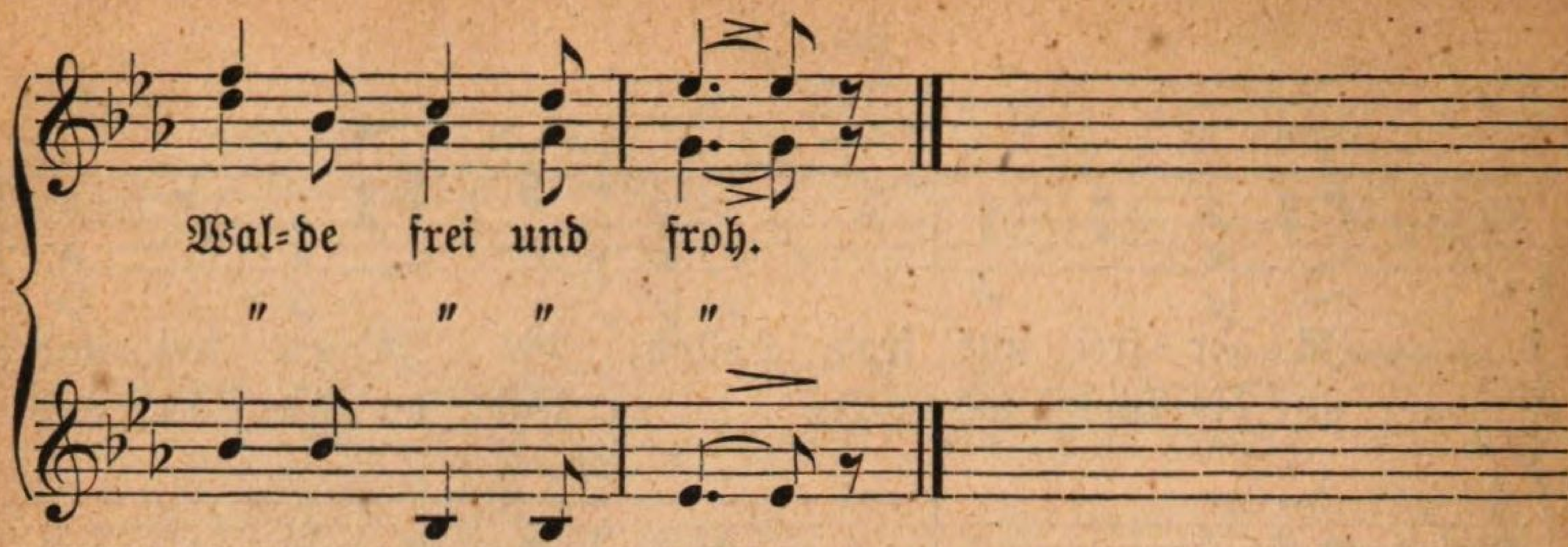


18. Jägerlied.

Allegro.




zielt —
froh —
Jä = ger frei und froh, Halloh, die Jä= ger frei und
an die Büchs' und zielt, „ legt an die Büchs' und
froh, Hal=loh, Hal = loh, Halloh, Hal = loh, Halloh, im
zielt, Hal=loh, Piff, paff, Hurrah, Tra = ra, Halloh, im
Wal=de ist der Jä = ger froh, Hal = loh, Hal=loh, Hal =
„ „ „ „ „ Piff paff, Hurrah, tra =
loh, Hal=loh, im Wal=de frei und froh, im
ra, Hal=loh, „ „ „ „ „ „
Halloh,



Allegro moderato. **19. Magnificat.**






mf
füh = = le preist, in Ihm, in mei=nes Hei=les
mf
füh = = le preist, in Ihm, in mei=nes Hei=les
mf
Hoch=ge=füh=le preist, in Ihm, in mei=nes Hei=les
f
Quel=le frohlockt mein Geist, froh=lockt
f
Quel=le frohlockt ent=zückt mein Geist, frohlockt, frohlockt ent=
f
Quel=le frohlockt ent=zückt mein Geist, frohlockt, frohlockt ent=
ent=zückt mein Geist, mein Geist.
zückt mein Geist, froh=lockt ent=zückt, entzückt mein Geist.
zückt mein Geist, mein Geist, mein Geist.

Andantino.

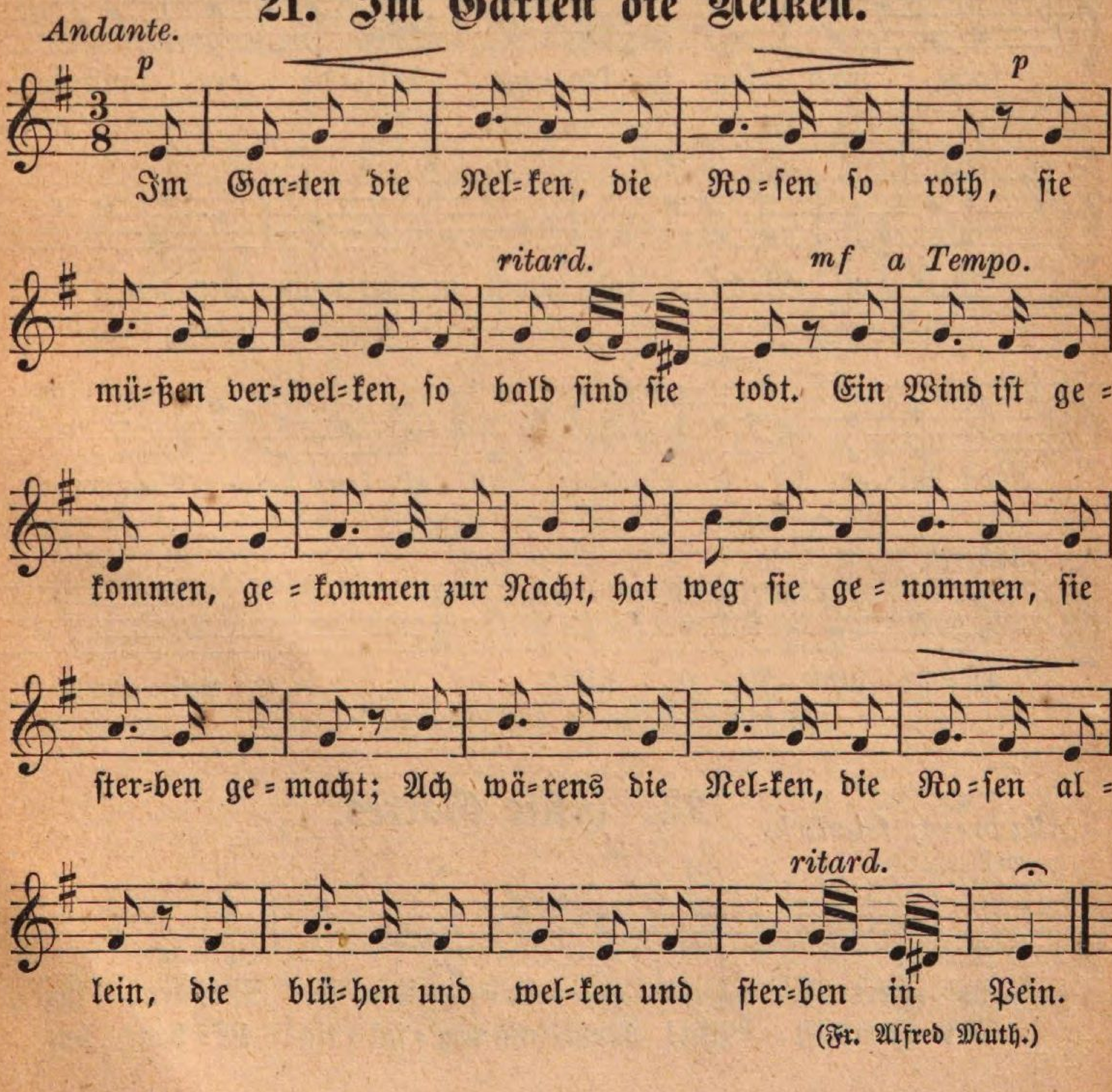
20. Erwachen des Lenzes.





(Tafratshofer.)

21. Im Garten die Nelken.



(Fr. Alfred Muth.)

22. Herbſtlied.

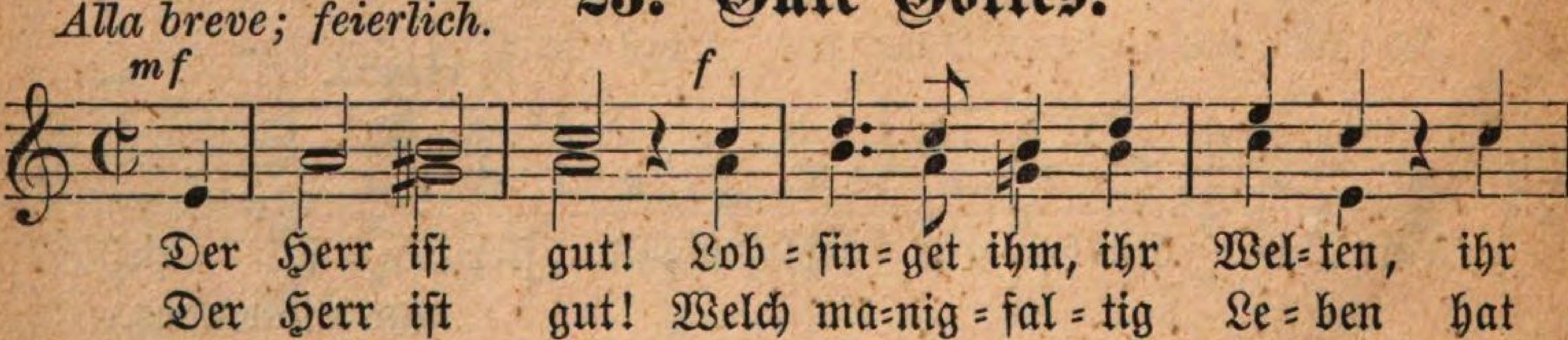
Mässig bewegt.



(Fr. Alfred Muth.)

23. Güte Gottes.

Alla breve; feierlich.









Adagio non troppo.

24. Nachtgebet.





Larghetto.

25. Wanderer's Abendlied.




ritard.
mf
Ruh', in al=len Wi=pfeln spürst du kaum ei=nen Hauch! die
ritard.
Ruh, in al=len Wi=pfeln spürst du kaum ei=nen Hauch!
a Tempo.
Vö=ge=lein schweigen im Wal = = = = de:
mf
die Vö=ge=lein schweigen im Wal=de
mf
p
war=te nur, war=te nur, bal=de ru=hest du auch, balde
mf
p
war=te nur, war=te nur, bal=de ru=hest du auch,
ru=hest du auch.
bal=de ru=hest du auch.
(Göthe.)

Sachregister.

Zeichen:

Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Haller, Michael,

Vade mecum für Gesangunterricht eine vollständige Gesanglehre

Regensburg [u.a.] 1876

Mus.th. 1451
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11335526-6